Que sais-je ?

Sylvie Mamy

Les castrats

puf

QUE SAIS-JE?

Les castrats

SYLVIE MAMY
Docteur ès Lettres
Chercheur au CNRS à l'Université Paris IV - Sorbonne

ISBN 2 13 049503 6

Dépôt légal — 1re édition : 1998, décembre

© Presses Universitaires de France, 1998
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Dans le vocabulaire actuel, le terme « eunuques » désigne généralement les gardiens des sérails orientaux, tandis que l'appellation « castrats » est réservée aux chanteurs italiens des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles opérés avant l'âge de la mue afin de leur conserver leur voix d'enfant. Les castrats chanteurs apparaissent à Rome, à la Chapelle Sixtine, en 1562, et terminent leur course en 1825, date à laquelle Giovanni Battista Velluti, considéré comme le dernier castrat paraissant sur scène, se produit à Londres dans *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer. On peut donc dire que l'influence des castrats naît en Italie à la fin du XVI^e^ siècle et se diffuse dans la vie musicale européenne pendant plus de deux siècles.

La mutilation sexuelle masculine est une pratique qui n'est pas propre à la seule histoire de la musique et du chant occidental. Son usage remonte à la nuit des temps. Elle est présente dans de nombreux rites et usages collectifs, religieux et profanes, et ne connaît pas de confins géographiques.

I. — La castration dans les mythologies et les cultes païens

Les mythologies primitives relatent que la séparation violente du Ciel et de la Terre provoqua la castration d'une divinité primordiale, qui perdit son aspect bisexuel, devenant ainsi

apte à engendrer la formation du monde et à donner naissance aux dieux. On y voit un père primordial détrôné, puis castré par son fils, lequel, en avalant le pénis paternel, se trouve fécondé. Par imprégnation d'une roche, celui-ci donne vie à un être anthropomorphe, d'abord hermaphrodite, puis châtré par les dieux et transformé en divinité féminine. Le mythe se propage, sous diverses formes, en Polynésie, Afrique, Nouvelle-Zélande, Inde, Japon et Moyen-Orient. Ainsi, voulant venger son père Osiris, le dieu égyptien de la lumière, Horus, castre Seth, le dieu des ténèbres. Dans sa théogonie, le poète grec Hésiode relate de même la castration d'Ouranos (le Ciel) par son fils, le titan Cronos.

Chez les peuples anciens, la pratique collective de la castration a toujours précédé l'instauration d'un culte. Dans plusieurs civilisations, la Déesse-Mère (qui emprunte des noms différents selon les pays : Ishtar à Babylone, Astarté en Phénicie, Artémis à Éphèse...), représente la terre et la fécondité. Les prêtres se vouant au culte de la Déesse-Mère s'auto-émasculent, afin de sacrifier à la déesse ce qu'ils ont de plus important (l'organe masculin étant le symbole de la reproduction et de la fécondité), s'identifiant en même temps à la Grande-Mère et s'en approchant plus aisément.

Originaire de la Phénicie et de Carthage, le culte à la déesse phrygienne Cybèle est une variante des précédents. Cybèle aime le berger phrygien Attis. Celui-ci la trahit avec la nymphe Sagaritis. Pour le punir, Cybèle plonge le jeune Attis dans la folie, qui se châtie en se castrant, puis meurt dans son sang. Cybèle fait revenir Attis sur terre sous la forme d'un pin et fonde le culte annuel, qui, sous des versions diverses, se répand en Asie Mineure au I^{er} millénaire avant notre ère, souvent suivi de sacrifices d'animaux. Le culte arrive à Athènes à l'époque de Périclès. Influencé par la passion d'Attis, l'un des adeptes de la Déesse-Mère se castre spectaculairement sur l'autel des Douze Dieux. Le culte à Cybèle et Attis est introduit à Rome en 204 av. J.-C. D'abord

modeste, servi par des prêtres eunuques phrygiens, il se développe sous le règne de l'empereur Claude (41-54), au point d'être considéré comme l'une des religions officielles. En mars, ont lieu à Rome les grandes fêtes phrygiennes qui commémorent la mort et la résurrection d'Attis, amant de Cybèle. Ces cérémonies durent cinq jours et sont accompagnées d'orgies, d'auto-émasculations et souvent aussi du sacrifice d'un taureau de six ans (taurobole). Dans certains cas, les galles ou corybantes, c'est-à-dire les prêtres eunuques voués au culte de Cybèle, se travestissent en femmes pour s'identifier à la déesse, cherchant à atteindre, selon les influences platoniciennes, une sorte de bisexualité idéale.

II. — La castration chez les premiers chrétiens

Les premiers chrétiens perpétuent les rites des corybantes, modifiant toutefois le sens magique du rituel et lui conférant une haute signification religieuse. Pour s'identifier à Dieu, pour s'approcher de Lui, l'homme doit se débarrasser de sa sexualité qui le fait ressembler à la bête. La sexualité étant un mal, s'en priver ne représente pas un sacrifice. On arrive ainsi au sommet de la morale chrétienne qui doit mener à la béatitude céleste, en suivant la Bible et les Évangiles. Des pratiques de castration se poursuivent donc dans la Rome chrétienne, malgré les interdits répétés des empereurs Domitien (81-96), Néron (96-98), Hadrien (117-138) et Antonin le Pieux (138-161), qui condamnent à mort ceux qui se mutilent, ainsi que les médecins qui les assistent.

Le grand théologien d'Alexandrie, Origène (v. 185-v. 254), s'auto-émascule à l'âge de 18 ans, afin d'être à l'abri de la tentation et de suivre la voie du retour à Dieu. Heureux les eunuques « qui se sont eux-mêmes rendus eunuques pour le Royaume des Cieux » ! Origène se castre, fidèle à une interpré-

tation très rigide du passage de Matthieu (XIX-12) sur lequel l'Église de Rome fonde l'obligation du célibat, contestée par certains théologiens qui, eux, soutiennent que Jésus n'a interdit que le divorce, et non le mariage. Excommunié par Démétrius, le Patriarche d'Alexandrie, Origène repart pour la Palestine où il fonde une communauté ascétique dans le désert et suscite des émules, telle la secte chrétienne des Valésiens qui se développe au IIIe siècle en Arabie Pétrée et dont les prêtres doivent être eunuques.

Officiellement, l'Église, Tertullien (155-v. 220), saint Augustin (354-430)... prônent la virginité, mais par la force de la raison. Le concile de Nicée (325) interdit aux castrats volontaires de devenir prêtres. Thomas d'Aquin (1225-1274) répétera qu'il est inutile de mutiler un membre pour atteindre la chasteté.

L'Église d'Orient est un peu plus tolérante, surtout si la castration est congénitale ou accidentelle. Les quatre patriarches de Constantinople, Nicetas, Photius, Ignace et Méthode, les deux métropolites de Russie, Jean et Ephrem, sont eunuques. La pratique de la castration se répand au moment même où l'Empire byzantin atteint son apogée. Les castrats occupent de hautes fonctions au gouvernement et dans la hiérarchie ecclésiastique. Le patriarche bénit les moines castrés pour leur abstinence, leur obéissance à l'Évangile.

III. — La secte russe des castrats

Dans le Moyen Age occidental, les phénomènes de mutilation sexuelle subsistent de façon éparse. Nous n'en conservons que des témoignages fragmentaires. La castration collective revient surtout au XVIIIe siècle, avec la secte des *Skoptzy* (pluriel de *skopetz*, qui veut dire « châtré »), qui se forme en Russie puis s'étend à la Roumanie.

Le premier castrat russe connu est le moine Adrien (1004). A la fin du XI^e siècle, on sait aussi que deux castrats grecs, dont le chanteur Manuel, arrivent à Smolensk. S'il apparaît que des condamnations contre l'autocastration eurent lieu en 1720, il n'existe pas de documents sur l'existence de la secte entre 1740 et 1772, date à laquelle celle-ci s'accroît considérablement. Les flagellants (le paysan Danila Filipow, puis Iwan Suslow) font leur apparition à la suite du Schisme qui, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, divise la chrétienté russe. Chrétiens spirituels et castrats sont classés parmi les mystiques ou vieux croyants, qui jouent un grand rôle dans les deux insurrections cosaques et paysannes dirigées par Razine en 1670 et 1671, et Pougatchev en 1773-1775, ainsi que dans la plupart des désordres et révoltes contre l'autocratie. Pougatchev (le faux Pierre III), qui avait accordé des privilèges aux paysans des monastères et aux chrétiens schismatiques, devient le symbole de la liberté et de l'allégement du joug des propriétaires autocrates.

Après la défaite de Pougatchev, apparaît sur scène Kondraty Séliwanow (mort en 1832), qui fonde la secte des *Skoptzy*. Ces castrats prétendent que la deuxième visite du Christ sur terre eut lieu en Russie, avec le faux Pierre III. La symbolique du pouvoir tsarien tendant à associer le tsar à Jésus-Christ, dans le monde des sectes russes, les tsars et les Christs commencent à se multiplier, tandis que plusieurs personnages se font passer pour Pierre III.

Les adeptes de la secte continuent à pratiquer comme des chrétiens orthodoxes. Mais la religion des castrats est une forme particulière de syncrétisme : une combinaison de dogmes chrétiens, de croyances provenant de la secte des flagellants et de paganisme slave. Les paysans *Skoptzy* pensent par exemple que le diable se niche dans le corps. Pour obtenir le salut il faut s'abstenir de toute relation sexuelle. La castration est censée empêcher le désir charnel et assurer le retour à l'indivision sexuelle, à l'Adam et Ève antérieurs à la chute. La castration dans ses degrés divers (premier et deuxième sceaux) porte, chez l'homme, sur les testicules, puis sur une partie du pénis ou sa totalité. Chez la femme, elle est effectuée sur les seins, ainsi que les grandes et les petites lèvres. Le rite comporte, après la castration, des danses extatiques.

Se plaçant dans le sillage de saint Augustin et des auteurs ecclésiastiques (« Le plus fort est celui qui dépasse la tentation sexuelle sans être castré »), Tolstoï condamne les *Skoptzy* et leurs mutilations, au lieu d'essayer de dompter le corps par l'esprit.

Fortement solidaires, les castrats amassent beaucoup d'argent et reçoivent des médailles de haut rang. L'aristocratie

ne juge pas avec malveillance l'existence de ces pratiques et assiste même, parfois, aux séances de transe mystique de la secte.

En 1871, il y a encore 5 444 castrats en Russie, dont 1 465 femmes. En 1930, il y en a encore un millier. En Roumanie, il s'en trouve jusqu'à la seconde guerre mondiale. Toutefois, au XIX^e siècle, la secte est minée par la lutte des classes. Les castrats subissent les premières condamnations et, par groupes, sont exilés en Sibérie. Deux procès contre les castrats ont lieu à Leningrad en avril 1929 et janvier 1930 ; un autre à Saratov en décembre 1929. Des vagues d'arrestations sont lancées dans les milieux de Moscou, ainsi que dans les bassins de la Volga et du Don. En 1970, il y a encore une dizaine d'adeptes en URSS.

La secte chrétienne des castrats a été étudiée très superficiellement au XIX^e siècle. Nikolaï Volkov, le premier, prit ce phénomène en considération. Il mena des recherches historiques approfondies et rédigea sur ce sujet une thèse qui fut publiée en 1929, 1930 et 1937. Volkov fut arrêté en 1947 et condamné en 1948. Il mourut en camp en 1953, puis fut réhabilité en 1989.

En 1876, à Saint-Pétersbourg, le médecin légiste russe E. Pélikan, effectua une série d'examens physiologiques minutieux sur 22 *Skoptzy* dont les âges variaient entre 25 et 73 ans ; 17 d'entre eux avaient été castrés pendant l'enfance (des recherches sur les transformations physiologiques causées par l'orchiectomie avaient été publiées par l'Italien Benedetto Mojon, en 1822, avec des résultats assez approximatifs). Pélikan distingue deux types de castrats : longs et maigres ou grands et gros, avec une adiposité de type féminin. Il note que, sur leur visage, la pilosité virile est absente. Elle est rare sur les aisselles et les parties génitales. En revanche, la chevelure

est plus drue. Leur stature est plus élevée que celle d'un homme normal, les membres supérieurs et inférieurs nettement plus longs (macroskélie) et les genoux plus gros. Le bassin et la poitrine sont plus larges que ceux des femmes. Le haut du corps ressemble à celui des femmes, bien que les épaules restent plus étroites. L'attitude est plutôt relâchée, la pose molle. Avec l'âge, le castrat tend à grossir, ses muscles deviennent flasques et il présente un vieillissement apparent prématuré. Au plan sexuel, les hommes castrés dans leur enfance restent actifs, conservant, bien qu'avec une libido et une puissance sexuelle très réduites, une tendance naturelle vers le sexe opposé.

L'émasculation effectuée pendant l'enfance altère le système endocrinien et, en conséquence, plusieurs éléments conditionnant la formation de la voix sont modifiés. L'ablation et la nécrose des testicules empêchent la sécrétion de testostérone dont dépend la croissance du larynx, et donc la mue. En conséquence, ce dernier reste plus petit que celui d'un homme normal (un peu plus grand que celui d'une femme) et ne subit pas d'ossification. Chez les *Skoptzy* examinés par Pélikan, la longueur des cordes vocales est intermédiaire entre celles de l'homme normal et celles de la femme.

A l'époque moderne, les seuls équivalents des castrats russes sont les *hijras* qui vivent en Inde du Nord et dont les motivations sont tout autre que religieuses.

IV. — **Les castrations profanes**

Priver le vaincu de sa virilité, en tant que symbole de sa force et comme tribut de guerre, est un usage ancestral. La Bible elle-même en fournit des témoignages (par ex. lors des Vêpres siciliennes, en 1282).

La mutilation sexuelle fut souvent utilisée pour châtier l'individu qui transgresse les règles sociales, qui trahit ou commet un acte d'adultère... Le théologien français Pierre Abélard qui, en 1119, fut émasculé pour le punir de sa liaison et de son mariage secret avec Héloïse en est un exemple célèbre.

Charles Ancillon, en 1707, distingue et décrit quatre types de castrations masculines : la malformation congénitale, l'émasculation totale (ablation des testicules et du pénis, par exemple pour les gardiens de sérails en Orient), le froissement des testicules *(thlibiae)* et la section des cordons spermatiques *(thlasiae)*. Ces deux dernières méthodes sont celles qui furent utilisées en Italie pour obtenir des chanteurs à voix aiguë.

Dans l'Antiquité, en Inde et chez les Hébreux, on eut également recours à la castration pour soigner diverses maladies. Hippocrate fournit quelques témoignages de ces pratiques, ainsi que, plus tardivement, les planches médicales réalisées au XVI^e siècle par Caspar Stromayr. Mais, dans tous les types de castrations évoquées jusqu'ici, les conditions d'hygiène étaient fort précaires.

Malgré les interdits jetés par les religions islamiques et bouddhistes, la pratique de la castration collective connaît un développement considérable dans les civilisations polygames d'Orient (Égypte, Assyrie). Les eunuques devaient « protéger » les femmes vivant dans les sérails. L'émasculation était effectuée pendant l'enfance. On distinguait deux types d'eunuques : les « Noirs » (ablation totale du pénis et du scrotum) et les « Blancs » (ablation testiculaire).

Les serviteurs ainsi émasculés sont apparus en Asie dès le V^e siècle. Le roi de Perse avait 3 000 eunuques à sa cour. La coutume se transmit en Éthiopie, en Perse, en Syrie et au Moyen-Orient. En Grèce et à Rome, les eunuques étaient ache-

tés sur les marchés à des prix très élevés. Ils étaient souvent des prisonniers de guerre et, de toute façon, considérés généralement comme des esclaves. Toutefois, n'étant pas jugés comme des concurrents potentiels pour le pouvoir, puisque, sans famille, ils obtenaient parfois des charges élevées. Certains réussissaient même à acquérir une certaine position dans la hiérarchie gouvernementale, tels Bagaus, eunuque de Darius puis d'Alexandre le Grand, ou Kizlaragassi à Constantinople, personnage important de la vie politique, qui eut un rôle désastreux, voire encore Aga Mohammed, qui fut roi de Perse entre 1786 et 1797.

En 1877, les Britanniques imposèrent une convention interdisant la traite des esclaves et les mutilations d'enfants.

En Chine, la castration date de huit siècles avant Jésus-Christ, mais elle ne devint officielle qu'au 1er siècle. Elle était interdite avant l'âge de 10 ans. L'opération était effectuée à Pékin, devant le château impérial. L'empereur avait plusieurs milliers d'eunuques à son service et chaque prince ou princesse de sang en disposait d'une trentaine. Le phénomène durera jusqu'au début de ce siècle. En 1913, l'eunuque Hisnoto Tchung se donna la mort lors de la disparition de sa maîtresse, l'impératrice Lung-Ju.

En Grèce et dans la Rome antique, il existait également des castrats qui étaient employés pour les fêtes, les spectacles musicaux, la tragédie, la pantomime et la danse. On peut penser que, durant ces représentations, les castrats étaient également amenés à chanter (dans la Bible, on confondait déjà les deux mots, chanteur et « coupé »). L'opération, appelée infibulation (de *fibula*, qui signifie gaine de métal ou de cuir, sorte de ceinture de chasteté comme en portaient les femmes au temps des Croisades), est expliquée très précisément par l'encyclopédiste romain Aulus Cornelius Celsus (14-37). Toutefois, le premier témoignage fiable prouvant que la méthode de

l'infibulation ait été employée en vue d'obtenir des chanteurs à voix aiguë provient de *L'Histoire romaine* de Don Cassius (v. 150-235). Cassius affirme que 100 Romains auraient été castrés sur la demande de Septime Sévère afin de former les danseurs et des chanteurs de sa cour. Au Moyen Age, cette coutume semble avoir totalement disparu en Europe.

Chapitre I

LES PREMIERS CASTRATS A LA CHAPELLE SIXTINE AU XVI[e] SIÈCLE

I. — Moyen Age et Renaissance. Voix « blanches », falsettistes et castrats

De Jean Chrysostome à Grégoire le Grand, du pape Vitalien à Charlemagne, la musique et le chant jouent un rôle important pour la diffusion de la chrétienté dans le monde. Notre connaissance sur le développement du chant sacré dans les années 850-1050 est assez imprécise. Mais, à l'aube du XI[e] siècle, le monde religieux voit apparaître la figure du moine bénédictin Guido d'Arezzo, personnage central pour l'évolution de la musique et de l'enseignement musical en Europe. Si la musique vocale connaît un essor incontestable dans les églises orientales et occidentales tout au long du Moyen Age, l'exécution des parties aiguës est restée, de tout temps, une question épineuse et difficile à résoudre. Pour obéir à saint Paul qui, dans sa *Première Lettre aux Corinthiens* (XIV, 33-35), demande aux épouses de se taire dans les églises *(Molier taceat in ecclesia)*, il est interdit aux femmes de chanter dans les lieux de culte.

Il semble que l'Église d'Orient ait toujours maintenu la tradition des castrats, surtout dans la vie monacale. Lors du concile organisé en 867 par Photius, à Constantinople, une condamnation est par exemple lancée contre les prêtres, les évêques et les diacres qui pratiquent la castration sur les garçons. De la même manière, sans doute, les églises orientales conservèrent la tradition antique des castrats chan-

teurs. On a quelques rares témoignages de la présence de chanteurs castrés dès le IVe siècle. A la fin du XIIe siècle, Balsamone, le bibliothécaire de Constantinople, affirme que le chant d'église exécuté par les eunuques est alors en usage dans toutes les églises d'Orient. Ces castrats, chanteurs mais aussi pédagogues, franchirent les frontières et diffusèrent le chant dans l'Église occidentale, en Grèce et dans les pays slaves principalement. On se souvient qu'en l'année 1137 deux eunuques grecs (dont Manuel auquel il a déjà était fait allusion) partent pour la Russie afin d'y enseigner la musique. Manuel eut une grande influence sur le chant sacré en Russie et devint évêque de Smolensk.

En Espagne, la présence de castrats chanteurs proviendrait de la domination arabe. *Le Grand Livre de la musique* de Al-Farabi atteste que cet usage existait déjà au Xe siècle dans la péninsule Ibérique. Dans les années 1557-1578, Don Sebastian du Portugal, qui accompagnait le roi d'Espagne, relate également qu'il eut l'occasion de participer à des soirées musicales où des prêtres castrés chantaient les parties aiguës. On pense que ces castrats étaient une expression de l'Espagne mauresque.

On a prétendu que des castrats chantaient dans les églises italiennes dès le XIIe siècle. Ils auraient été importés d'Orient ; ou bien c'est la Rome des papes qui aurait conservé cette tradition depuis l'Antiquité. On n'a toutefois que peu de trace effective de présence de castrats chanteurs dans l'église antique et aucun témoignage de leur existence éventuelle en Europe de l'Ouest, au Moyen Age.

En tout cas, au début du XVIe siècle, ce sont essentiellement les voix des garçons n'ayant pas encore mué, dites voix « blanches », qui, dans les églises, réalisent les parties de sopranos et d'altos, dans les chœurs, ainsi que dans les parties solistes. Ces jeunes

chanteurs étaient déjà très appréciés et payés largement quand ils étaient excellents. On conserve des traces de cachets élevés donnés à des garçons, en 1498, à la chapelle de Vienne ; également dans celle du pape Clément VII, entre 1523 et 1534. Roland de Lassus, qui fut d'abord enfant de chœur à Saint-Nicolas-de-Mons, put, à l'âge de 12 ans, grâce à sa jolie voix de soprano, être engagé à haut prix par le duc de Gonzague, avec lequel il voyage dans toute l'Italie. Des garçons chantent à la chapelle royale d'Angleterre sous Henri VIII. Et, au siècle suivant, on cherche dans les meilleures maîtrises de France de bonnes voix blanches destinées à la cour de Louis XIV. Des protestations émises contre les églises qui monopolisaient les enfants incitent les ecclésiastiques à remplacer les voix blanches par des falsettistes, qui avaient plus de souffle et étaient aussi plus professionnels.

Les castrats réapparaissent effectivement en Italie vers 1550. On ne sait exactement d'où ils provenaient. Certains auraient pu arriver de Constantinople ou de l'Orient asiatique où les Vénitiens étaient tout à fait chez eux. Chassés par l'expulsion des Maures non convertis, des castrats espagnols seraient peut-être arrivés en Italie après 1492. On a par exemple connaissance que deux castrats espagnols se trouvaient à la cour du duc de Ferrare en 1550. En 1556, le duc demande à la cour de Savoie de lui fournir un autre castrat, comme si ce genre d'échange constituait déjà une pratique habituelle. Des castrats sont également présents en 1563, à Mantoue, à la cour des Gonzague.

II. — **Les sopranos espagnols à la Chapelle Sixtine**

Au XIV^e^ siècle, la chapelle musicale se trouve dans les appartements du pape, au palais du Vatican. On l'appelle *Cappella*

Pontificia. Elle devient *Cappella Sistina* après la décoration commandée par Sixte IV à Michel-Ange pour y dire la messe. Elle est inaugurée en 1483, mais le nom *Cappella Sistina* n'est adopté que quelques années plus tard par Sixte V. A cette époque, on l'appelle aussi *Cappella Palatina.* Le chœur des chanteurs (dits *Palatini*) passe de 20 à 24 membres. La chapelle de la basilique Saint-Pierre, elle, est appelée *Cappella Giulia.* Elle fut fondée pour former les chanteurs et les musiciens par le pape Jules II (1503-1513), qui la voulait plus ouverte aux musiciens autochtones, par réaction contre la Sixtine, envahie par les artistes étrangers. Elle comporte 12 élèves et 12 chanteurs, dont certains se trouvent aussi à la Sixtine, chapelle la plus convoitée en raison des privilèges qu'elle offre à ses membres et des salaires qui y sont plus élevés.

Le 27 septembre 1589, une bulle officielle de Sixte V visant à réorganiser la Cappella Giulia *(Cum pro nostro pastorali munere)* autorise officiellement la présence de castrats dans le chœur liturgique de Saint-Pierre. Avec une certaine ironie, on les appelle *spadoni* (ou espadons).

En mai et juin 1562 (sous le pontificat de Pie IV) entrent successivement à la Chapelle Sixtine deux sopranos espagnols qui semblent être des castrats : Francesco Torres et Francisco Soto (avec son neveu Martino, lui aussi soprano, à partir de 1588).

Francisco Soto de Langa (1534-1619) venait d'Espagne (cathédrale Burgo de Osma). Il entre à la chapelle papale le 8 juin 1562. En 1566, il passe à l'oratoire fondé par Philippe de Néri, dont il devient directeur en 1575. La même année, il est ordonné prêtre. Doué d'un très grand talent musical, il chante des laudes spirituelles écrites spécialement pour lui par Giovanni Animuccia (maître de la Cappella Giulia à la suite de Palestrina). En 1590, Francisco Soto dirige temporairement la chapelle papale. Entre 1577 et 1598, il publie, à Rome et à Ferrare, cinq importantes anthologies de laudes spirituelles à 3 et 4 voix, certaines écrites de sa main. Francisco Soto chante à San Giacomo degli Spagnoli jusqu'à l'âge de 80 ans.

Il fut également le professeur de Loreto Vittori, l'un des plus célèbres castrats du XVII[e] siècle.

III. — **Castrats italiens et altos « naturels »**

En 1641, l'écrivain et compositeur romain Pietro della Valle *(Discorso sopra la musica antica e moderna)* affirme que Francisco Soto de Langa était un castrat. Tout comme l'aurait été l'Italien Girolamo Rossini. Les portraits (glabres) de ces deux chanteurs figurent en 1711 dans l'ouvrage publié par le castrat et compositeur Andrea Adami da Bolsena *(Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia),* qui fut maître de chapelle du pape, professeur de musique et prêtre.

Les premiers castrats italiens, Girolamo Rossini et Pietro Paolo Folignate, tous deux de Pérouse et tous deux prêtres, entrent à la Sixtine en 1599, sous Clément VIII. Les documents d'archives font apparaître, face à leurs noms, l'expression *« eunuco ».* Le P. Girolamo Rossini avait, semble-t-il, été castré par sa famille en vue de la prêtrise. Ayant entendu parler d'une place vacante, le jeune homme se présenta à la Sixtine et fut engagé dans la chapelle, en raison de la clarté de sa voix et de la beauté de son chant. En 1606, il entre dans l'Oratoire fondé par Néri où il meurt le 23 septembre 1644. En 1749, Matteo Fornari (chanteur de la Sixtine et auteur d'une histoire de la chapelle musicale) affirme que, lorsqu'il entendit chanter pour la première fois Girolamo Rossini, qui avait alors 18 ans, Clément VIII fut enchanté. La voix du castrat fut jugée décidément plus agréable et plus douce, sa prononciation plus claire, « naturelle et spontanée », que celle des falsettistes espagnols. Oubliant les principes édictés par le concile de Nicée, le pape demande de ne plus engager de falsettistes et admet exceptionnellement les castrats à la Sixtine,

puisque ceux-ci servent à « chanter le règne de Dieu ». Mais le mariage leur est interdit, comme à tous les chanteurs de la chapelle papale.

Grâce à la beauté de leur voix, les castrats commencent à faire une grande concurrence aux falsettistes. A partir de 1609, il n'y a plus que des castrats italiens à la Sixtine. En 1625, à l'époque d'Urbain VIII, disparaît le dernier falsettiste de la chapelle papale, Giovanni De Sanctis, originaire de Tolède, qui chantait à la Sixtine depuis 1588.

Dès lors, les compositeurs doivent transposer les musiques polyphoniques afin de les adapter à ces nouveaux registres. A la Sixtine, souligne Fornari, les castrats altos ne sont jamais employés pour les parties médianes, qui sont toujours exécutées par des altos dits « naturels ». Les castrats chantent les parties de soprano, et les falsettistes continuent à exécuter les parties d'alto. En effet, explique encore Fornari, dans les tessitures médianes, il faut que la voix soit plus ronde et plus sonore, afin de donner à l'ensemble vocal du corps et de la vigueur. Surtout lorsque ce sont les altos qui doivent chanter les premiers et que les autres voix suivent, il est indispensable d'éviter la confusion sonore et de ne pas altérer la gravité propre à la musique ecclésiastique. Une rivalité s'instaure entre les castrats sopranos (toujours mieux payés) et les castrats altos, qui tentent de chanter en soprano, tel le célèbre Giovanni Francesco Grossi, qui devient membre de la Sixtine en 1675, alors qu'il a déjà commencé sa carrière au théâtre (il chante notamment, en 1671, à Rome, le rôle de Siface – qui lui vaudra son surnom –, dans le *Scipione Affricano* de F. Cavalli). Les castrats qui restent encore à la Sixtine, écrit Fornari, sont plutôt des mezzo-sopranos que de vrais altos. Les castrats altos se replient vers d'autres églises (où l'on pratique le chant figuré) et, bientôt aussi, vers les théâtres.

IV. — Le concile de Trente et la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina

Les chanteurs franco-flamands qui arrivent à la chapelle au XV^e^ siècle, après le séjour des papes en Avignon, et les chanteurs espagnols donnent libre cours, à l'occasion des fêtes, à une grande virtuosité vocale (passages, intervalles, ornementation improvisée), dans le style moderne dit « figuré ». Ce style

moderne est développé également par les compositeurs du Nord engagés à Rome : Guillaume Dufay, provenant de la cathédrale de Cambrai, entre comme chanteur dans la chapelle papale en 1428, où il reste environ quatre ans ; Josquin des Prés, dans les chœurs du dôme de Milan, puis, en 1494, appelé par Sixte V à la chapelle pontificale. En 1539, Jacques Arcadelt est nommé à son tour à la Cappella Giulia pour enseigner le chant aux jeunes garçons.

Le concile de Trente va tenter de freiner l'essor de la virtuosité vocale et la pratique de l'ornementation improvisée, particulièrement privilégiée par les castrats, car celles-ci ne permettent plus de comprendre les textes religieux. La discussion qui s'engage au concile sur la question musicale, en 1562, ne débouche pourtant pas sur des consignes claires et précises, et laisse libres de leurs choix les évêques locaux. On dit seulement que les textes doivent être intelligibles et la musique rester grave. Si certains abandonnent la polyphonie pour retourner au plain-chant, le plus souvent, ces règlements ne freinent en rien la virtuosité, telle qu'elle est pratiquée dans la plupart des églises.

En 1551, Giovanni Pierluigi da Palestrina est nommé maître de chapelle de la Cappella Giulia. Grâce au soutien du pape Jules III, en 1555, Palestrina est, bien que marié, admis à la Sixtine. Trois mois plus tard, le pape Jules meurt. Il est remplacé par Marcello Cervini (Marcel II). Le pape Marcel commande à Palestrina la messe qui porte son nom, *Missa Papae Marcelli*, œuvre destinée à la célébration du Vendredi saint de l'année 1555. Respectant les directives prises par le concile de Trente, le pape désire que la messe soit en accord avec l'atmosphère de Pâques et qu'on puisse y entendre clairement la parole divine. La vocation réactionnaire (ou « réformatrice ») de la *Messe* de Palestrina a souvent été exagérée. Cette œuvre n'avait pas réellement pour objectif de « sauver » la musique d'église comme on

l'a dit ; ou, à l'inverse, de sauver la polyphonie des décisions du concile de Trente, qui jugeait la complexité polyphonique « lascive et impure ».

Marcel meurt trois semaines plus tard. Paul IV lui succède. Le nouveau pape veut faire vivre intensément l'esprit de la Contre-Réforme. L'Inquisition est très sévère. Il renvoie Palestrina et deux autres chanteurs mariés. En 1571, à l'époque de Pie IV, Palestrina retournera à la direction de la Cappella Giulia, où il restera jusqu'à sa mort.

V. — L'école de chant romaine et quelques castrats de renom

Les chanteurs de la Sixtine étaient connus pour leur excellence et leur perfection technique, avant même l'apparition des castrats. Au début du XVI^e^ siècle, on fait par exemple les éloges des falsettistes Ludovico (qui n'était pas virtuose, mais émettait des notes longues avec une intonation très sûre) et Giovanni Lucas (« grand chanteur de vocalises »), on admire des ténors qui montent très haut, exécutent des vocalises, des trilles et des passages avec une grande précision. Les castrats apportent leur timbre étrange, une facilité vocale surhumaine. Par ailleurs, bénéficiant d'une excellente formation de compositeur et d'interprète, ils savent parfaitement chanter et improviser.

Après le concile de Trente qui, étrangement, se déroule à la même période où les castrats apparaissent à la chapelle papale, le niveau musical de la Sixtine devient encore meilleur. En 1828, dans ses *Mémoires historiques et critiques...* sur Palestrina, Giuseppe Baini rappelle la difficulté des épreuves imposées à cette époque-là aux chanteurs pour pouvoir être admis à la Sixtine. Il fallait non seulement savoir chanter mais aussi improviser en respectant les

règles de l'harmonie et du contrepoint ; connaître aussi la pratique des *faux-bourdons :* tandis que l'orgue joue la basse des premier, deuxième, troisième, quatrième... tons, la première voix entre et chante un vers du psaume en plain-chant, puis les autres voix interviennent successivement (dans l'ordre : soprano, alto, ténor et basse) et chantent les vers suivants, en ajoutant des passages et des diminutions (doubles croches, trilles, mordants, gruppettos, appoggiatures, etc), dans un style intermédiaire entre le récitatif et la déclamation. La basse, elle, reste immuable sur chacun des vers.

De nombreux chanteurs, membres de la Sixtine, se sont distingués à cette période, tant pour la qualité de leur technique vocale que pour la perfection de leurs œuvres musicales. L'un des plus connus (en raison de son *Miserere*) est Gregorio Allegri. Il fut souvent considéré comme un castrat, mais il était ténor. Il entre dans le chœur de la chapelle papale sous Urbain VIII. Allegri a publié trois volumes de motets et le célèbre *Miserere*, chanté chaque année pendant la Semaine sainte dans la chapelle papale. C'est une pièce écrite pour cinq parties, sur faux-bourdon qui, par l'interpolation d'un second chœur à quatre parties de voix solistes, avec des passages ornementés, se transforme en un ensemble à neuf parties vocales. Les exemplaires en étaient alors fort rares. Charles Burney le trouva dans l'édition Novello. Mozart le copia de mémoire. Goethe et Mendelssohn qui entendirent le *Miserere* d'Allegri à la Sixtine, à la fin du XVIII[e] siècle, en firent les éloges. Il est un puissant témoignage de l'ornementation pratiquée à la chapelle papale à cette période. Les messes à six et huit parties d'Allegri, écrites dans le style *a cappella*, témoignent elles aussi de cet art raffiné et virtuose des chanteurs de la Sixtine. Elles furent exécutées et recopiées pendant au moins un siècle. Une partie d'entre elles fut interprétée à l'église de Santa Maria della Vallicella, où les chanteurs papaux avaient leur sépulture et où Allegri fut enseveli lui-même en 1652.

Le grand castrat Loreto Vittori naquit à Spoleto en 1600 dans une famille de modestes conditions qui le fit émasculer. Puis on l'envoya étudier la musique à l'école de chant de la cathédrale. Il est engagé comme soprano à la chapelle papale en 1622, sous

Urbain VIII. Loreto Vittori est l'un des premiers castrats qui mena parallèlement à son emploi à la Sixtine une activité de chanteur dans les milieux princiers. Il fut quelque temps dans la chapelle de Cosimo II de Médicis à Florence. Il prit part à diverses représentations musicales organisées dans le théâtre privé du cardinal Antonio Barberini, aux côtés d'un autre célèbre castrat de la Sixtine, Marc'Antonio Pasqualino. Vittori fut ordonné prêtre en 1648. En 1670, il se retira dans sa ville natale, où on l'entendait encore chanter à la cathédrale. La participation de ce castrat de la Sixtine à la naissance de l'opéra, dans les milieux romains et florentins, est très importante. Il composa lui-même trois drames sacrés, trois drames profanes, ainsi qu'un recueil d'arias publié à Venise en 1649.

Originaire de Rome, Marc'Antonio Pasqualino (1614-1691) était au service d'Antonio Barberini. Il entra à la Sixtine en décembre 1630. Il prit part à la représentation de l'*Orfeo* de Luigi Rossi, à Paris, en 1646-1647. Il quitta la chapelle en 1659, conservant l'intégralité de son salaire. Il laissa près de cinquante cantates d'une très grande grâce.

Francesco Severi est né à Pérouse. Il entra à la chapelle papale le 31 décembre 1613 et y resta toute sa vie. Il était également au service du prince Scipione Borghèse. Il mourra à Rome le 25 décembre 1630. Francesco Severi publia à Rome, en 1615, une très intéressante série de Psaumes, qui témoignent de la pratique du faux-bourdon et de l'art des chanteurs de la Sixtine au début du XVII^e siècle.

Le recueil publié par Severi est intitulé *Salmi passaggiati per tutte le voci / Nella maniera che si cantano in Roma / Sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici... con alcuni versi di Miserere sopra il falso bordone del Dentice, composti da Francesco Severi Perugino Cantore nella Cap. Di N. S. Papa Paolo V.* Dans sa préface, Severi se montre très conscient que, à Rome et dans les autres églises, de tels « passages sont chantés de façon impro-

visée par les chanteurs lors des fêtes solennelles ». Il veut seulement montrer comment sont pratiqués les faux-bourdons dans les églises de Rome, comme lui les a appris de son maître Ottavio Catalani, maître de chapelle à San Apollinare durant quatorze ans, et maître privé du prince M. A. Borghèse. Severi précise que son ouvrage ne s'adresse pas à ceux qui cherchent des « passages difficiles et extravagants ». Le castrat distribue ses conseils en neuf points : obtenir une intonaton sûre, chanter d'une voix « réservée et douce » ; faire entendre « avec grâce » les syllabes placées sur une même note ; réaliser les demi-croches avec le plus de vivacité possible et les émettre « de la poitrine et non de la gorge, comme font certains », sinon cela engendre une impression de confusion. Severi insiste sur la qualité du trille, de la cadence. Son objectif principal est de montrer « le style pratiqué dans les églises romaines », afin de permettre à des chanteurs moins bien préparés que ne le sont les membres de la Sixtine de s'y exercer. L'important est de toujours donner à l'auditeur l'impression que ces passages sont réalisés avec spontanéité et « naturel » et ne sont pas le résultat mécanique d'un exercice laborieux.

Giovanni Andrea Bontempi (v. 1624-705), originaire de Pérouse, fut formé à Rome, puis engagé à Venise, dans la chapelle de Saint-Marc, entre 1643 et 1650, avant de mener sa carrière à Dresde auprès de Schütz. Dans son *Historia Musica* publiée à Pérouse en 1695, Bontempi fournit un récit très édifiant de sa formation musicale reçue à Rome, à l'école du célèbre compositeur Virgilio Mazzocchi, lequel, dans les années 1630, était maître de chapelle à la Cappella Giulia, ainsi que dans plusieurs confraternités romaines.

« Les écoles de Rome, relate Bontempi, obligeaient les élèves à passer chaque jour une heure à chanter des pièces difficiles et ardues, afin d'acquérir de l'expérience ; une autre dans l'exercice du trille, une autre dans celui des passages, une autre dans les études de lettres ; et une autre dans les exercices de chant, sous le contrôle d'un maître, et devant un miroir, pour s'accoutumer à ce que rien ne bouge, ni le buste, ni le front, ni les sourcils, ni la bouche. Cela, durant la matinée. L'après-midi, on passait une demi-heure sur les exercices de théorie ; une autre demi-heure à improviser du contrepoint sur une ligne de plain-chant ; une heure à écrire le contrepoint sur l'ardoise ;

une autre dans l'étude des lettres. Le reste de la journée on travaillait sur le clavecin, et composait quelque psaume ou motet ou *canzonetta*, ou tout autre air selon sa fantaisie personnelle. Cela constituait les exercices des élèves quand ils ne sortaient pas de la maison. Les exercices pour l'extérieur étaient d'aller souvent chanter et écouter la réponse de l'écho hors de la Porta Angelica, du côté du Monte Mario, afin de juger par soi-même de son chant ; mêler sa voix à tous les types de musiques exécutées dans les églises de Rome ; observer la manière de chanter de chacun des meilleurs chanteurs qui fleurissaient sous le pontificat d'Urbain VIII ; travailler et mettre à profit ces expériences puis, de retour à la maison, en parler avec le maître. Celui-ci en discutait avec ses élèves afin d'imprimer davantage ses préceptes dans leurs esprits, puis il donnait les conseils nécessaires. Voilà les exercices, voilà l'école que nous avons suivie, à Rome, auprès de Virgilio Mazzocchi, pour apprendre la musique, chez cet insigne professeur et maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome. »

Le castrat Leonardo Simonetti n'appartenait pas à la Chapelle Sixtine, mais il vaut la peine de mentionner ici ce personnage pour le rôle important joué dans l'édition musicale, à Venise. Il aurait été l'élève de Matthia Ferrabosco. Entre 1596 et 1609, il était chanteur à la cour de Graz. Le 4 janvier 1613, il entra comme soprano (ce qui signifie sans doute castrat) à Saint-Marc, avec un salaire de 55 ducats. Il reçoit 70 ducats en 1615, et 80 en 1626. Francesco Severi publia trois recueils : *Celesti fiori* d'Alessandro Grandi, en 1619 ; *Ghirlanda Sacra*, gravée en 1625, pour une voix et basse continue, qui est un recueil de motets virtuoses, entre autres de Monteverdi et Cavalli, destinés à des chanteurs de haut niveau et inscrits dans la veine émotionnelle de l'Église de la Contre-Réforme. En juin 1630, Simonetti dédia sa troisième anthologie de musique sacrée à Alessandro Grandi et Giovanni Croce. On pense que ce castrat disparut à Venise lors de la grande peste de 1631.

Entre 1630 et 1750, plusieurs centaines de castrats sont dispersés dans toutes les chapelles musicales catholiques les plus importantes, à Parme, Milan,

Bologne ; les centres majeurs étant Padoue, Assise et Loreto. A Rome, en 1694, on compte 87 sopranos et altos employés de façon fixe dans les chapelles religieuses (mais d'autres chanteurs travaillaient dans ces mêmes chapelles sans engagement permanent). A Saint-Marc de Venise, en 1708, se trouvent 17 castrats dont 5 prêtres. En 1746, 39 sopranos et altos chantent dans le chœur de la basilique San Petronio, à Bologne. A la basilique du Santo, à Padoue, à la fin du XVIII^e siècle, se trouvent encore 16 chanteurs dont 8 castrats, parmi lesquels figure le nom du célèbre alto Gaetano Guadagni.

Si l'Église protestante n'engage pas de chanteurs émasculés, des castrats italiens sont présents dans toutes les Églises catholiques d'Europe dès le début du XVII^e siècle : de Wurtemberg à Vienne, de Graz à Dresde, Varsovie, Berlin, Munich... Cette tendance s'accentuera de plus en plus au cours des décennies suivantes. Quand naît l'opéra, on est habitué partout à ce type de voix, dans les palais comme sous les voûtes des églises. Les théâtres publics d'opéra ouvrent un champ nouveau à la carrière de ces artistes, leur permettant d'exercer une influence considérable dans la vie musicale européenne, de conquérir une autonomie professionnelle grandissante, ainsi qu'un prestige inouï auprès du public et des grands de ce monde.

Chapitre II

LES CASTRATS, DE L'ÉGLISE A LA COUR ET AU THÉÂTRE

I. — Les castrats dans les représentations princières

Lorsque naissent les premières représentations scéniques (qui donneront ensuite le jour à l'opéra), la vie musicale italienne est soutenue par deux pôles, l'Église et la cour princière, tant pour la création des œuvres, leur diffusion que pour la formation et la tutelle des musiciens et des chanteurs. A Rome, la frontière entre les deux mondes, religieux et profane, est extrêmement mince. La plupart des grands prélats sont issus de la haute aristocratie italienne. Et la plupart d'entre eux maintiennent aussi des chapelles musicales privées de très haut niveau. Les Orsini, les Rospigliosi (Giulio Rospigliosi, futur pape Clément IX, écrit lui-même des livrets de drames et d'oratorios), les Barberini... deviennent, dans la première moitié du XVII[e] siècle, les plus importants promoteurs de la vie musicale romaine. Dans leur palais, aux Quattro Fontane, les Barberini font établir un théâtre privé de 3 000 places, inauguré en 1632 avec le *Sant'Alessio* (sur un livret de Rospigliosi) de Stefano Landi, sacerdote, compositeur d'opéras, chanteur et protégé de la famille Barberini (depuis 1629, alto dans le chœur de la Sixtine). En 1642, *Il Palazzo Incantato* de Luigi Rossi met en scène les deux plus illustres castrats de la Sixtine, Loreto Vittori et Marc'Antonio Pasqualino.

Loreto Vittori est l'un des premiers chanteurs de la chapelle papale à participer à des représentations musicales princières. Outre son emploi à la Sixtine, Vittori (comme Pasqualino) fait partie du cercle d'Antonio Barberini (auquel il dédie sa pastorale *La*

Flora). En 1619, il chante également au palais Pitti, à Florence, dans le *Medoro* de Peri et Gagliano. On l'entend encore en 1626, à Rome, dans *La Catone d'Adone* de Domenico Mazzochi. Et, deux ans plus tard, à Florence, dans *La Flora* de Gagliano, représentée pour les noces du Grand-Duc de Toscane. En février 1642, toujours au théâtre des Barberini, Vittori participe (aux côtés de Pasqualino) à la création d'*Il Palazzo incantato di Atlante* de Luigi Rossi (encore sur livret de Rospigliosi), où il interprète « en travesti » la partie féminine d'Angelica.

Après de nombreux échanges de lettres, des tractations souvent compliquées, les Gonzague, les Médicis, les Este..., mécènes riches et puissants, acceptent, pour des occasions exceptionnelles, de donner à leurs artistes la permission d'être engagés par d'autres princes, d'autres cours. Il s'établit ainsi, à travers l'Italie et toute l'Europe, une circulation intense d'artistes, échangés d'une chapelle d'église à une chapelle princière, d'une chapelle princière italienne à une chapelle étrangère, d'une chapelle étrangère à une chapelle italienne.

Plusieurs des chanteurs qui prennent part à la représentation de l'*Orfeo* de Monteverdi, en 1607, à la cour de Mantoue, viennent par exemple de Florence et sont cédés aux Gonzague par les Médicis : le castrat Giovanni Gualberto Magli, élève de Caccini, chante le Prologue et deux parties féminines. La protagoniste est incarnée par un castrat, du nom de Girolamo Bacchini (« Ce petit prêtre qui chanta la partie d'Euridice », disent les documents d'archives). Le rôle titre est interprété par Francesco Rasi, le plus grand ténor de l'époque, un ancien élève de Caccini, alors attaché à la cour de Mantoue.

En 1634, le cardinal Giulio Mazzarini (un habitué du cercle des Barberini, à Rome) arrive à Paris, en tant que nonce du pape. Il se fait naturaliser français,

devient cardinal, puis premier ministre. En mars 1647, Mazarin offre à la cour de France une représentation théâtrale magnifique, l'*Orfeo*. Les artistes qui participent à ce spectacle proviennent presque tous de la chapelle d'Antonio Barberini : le compositeur Luigi Rossi, le castrat Marc'Antonio Pasqualino, de la Sixtine et protégé de la famille Barberini ; Atto Melani, un castrat alto d'une vingtaine d'années, qui avait étudié avec Pasqualino et Rossi. Melani paraîtra encore dans le *Xerse* de Cavalli, en novembre 1660. Le castrat Giuseppe Melone, lui aussi de la chapelle d'Antonio Barberini, incarne, dans le Prologue du *Xerse* de Cavalli, une nymphe espagnole ! Et, dans le Prologue de l'*Ercole Amante*, toujours de Cavalli, en février 1662, il est Cinthia. Six ans de négociations seront nécessaires pour obtenir la permission de faire venir à Paris le frère d'Atto Melani, Francesco Maria, moine servite, dit Don Filippo Melani, qui chante dans le *Xerse*, le rôle de la princesse Amastra... travestie en homme !

II. — Les castrats sur les scènes de théâtre

1. **L'ouverture des théâtres aux représentations d'opéra.** — 1637, à Venise, est l'année d'une grande première : sur l'impulsion d'une troupe itinérante d'artistes dirigée par le compositeur, chanteur et librettiste, Francesco Manelli, un théâtre de prose, le San Cassiano, s'ouvre aux représentations publiques d'opéra. Un certain nombre des artistes se produisant dans les deux premières représentations publiques d'opéra vénitiennes organisées par Manelli, l'*Andromeda* et *La Maga Fulminata*, appartiennent à la chapelle ducale de Saint-Marc. On voit par exemple apparaître sur les livrets les noms de sopranos (des prêtres peut-être) dans des rôles féminins : Francesco Angelelli chante la partie de Giunone

(Junon), Girolamo Medici est Astrea, et Anselmo Marconi, Venere (Vénus).

Dans les années qui suivent, des théâtres publics d'opéra éclosent à Venise, ainsi que dans toutes les villes d'Italie (Naples, Florence, Rome, Milan...) constituant une source considérable d'emplois pour les chanteurs appartenant à des chapelles religieuses ou princières. Les souverains, les mécènes, les agents artistiques, les imprésarios de théâtres sont à l'affût des meilleures voix italiennes, comme le montre bien la correspondance de l'avocat Marco Faustini, imprésario dans plusieurs théâtres de Venise au XVII[e] siècle. Alors se met en place un système mixte, où la protection institutionnelle que représente pour un artiste une chapelle musicale aristocratique ou religieuse côtoie le circuit mercantile des théâtres qui ont une gestion de type « imprésarial ».

Particulièrement prisés par le public, les castrats sont attirés par les émoluments de plus en plus élevés qui leur sont offerts par les scènes de théâtre. Ainsi, le salaire de 960 lires vénitiennes annuel donné à un chanteur de la chapelle musicale de Saint-Marc devient-il très inférieur au cachet attribué à un artiste de premier rang pour une seule saison théâtrale (environ 17 000 lires vénitiennes en 1720). En conséquence, les chapelles d'église tendent-elles à se dépeupler, surtout à la période du Carnaval, phénomène qui ne fera que s'accentuer dans le futur. A Venise, entre 1660 et 1725, 40 des membres du chœur se produisent dans des opéras. Entre 1740 et 1750, la chapelle de Lorette enregistre le départ répété de 15 chanteurs (dont 7 castrats) pour le théâtre.

2. **L'Église dans un monde de contradictions.** — Le chant soliste, le goût pour les voix aiguës se développent dans le chant sacré, à la fin de la Renaissance, au moment où les ecclésiastiques réitèrent leurs interdits contre la présence de femmes dans les chœurs d'église. L'engagement de castrats pour exécuter les parties aiguës n'en suscite pas moins de nombreuses discussions morales. Les chanteurs castrés sont

condamnés par certains détracteurs, non seulement à cause de leur caractère antinaturel, mais aussi parce que leur présence est une atteinte aux codes catholiques. Les papes, chacun à leur tour, trouvent pourtant le moyen de justifier la présence de ces castrats, mettant en avant le service collectif, le bien de l'Église et de la communauté chrétienne. Si la castration était interdite par la loi romaine de Justinien, elle ne l'était pas totalement par la loi ecclésiastique (concile de Nicée), en cas de maladie ou d'accident. Donc, le plus souvent, pour mutiler de jeunes enfants, on prétexte des maladies, des accidents, des chutes de cheval ou des morsures d'animaux sauvages. Sans manquer d'hypocrisie, le moine franciscain Giovenale Sacchi affirme en 1784 que le jeune Carlo Broschi Farinelli aurait été châtré à cause d'une mauvaise chute de cheval. Au milieu du XVIII^e siècle, le pape Benoit XIV conseille encore aux évêques de ne pas exclure les castrats de leurs chapelles musicales, car cette décision constituerait une perte pour les chœurs et un risque d'éloigner les fidèles des églises...

Puis, lorsque l'opéra prend son essor, les papes, chacun à leur tour, condamnent la présence des femmes sur scène : en 1668, Clément IX ; en 1686, Innocent X. Au début du XVIII^e siècle, Clément XI rappelle malicieusement qu'il est aussi difficile à une femme de chanter au théâtre sans se souiller que de se plonger dans le Tibre sans se mouiller les pieds. L'Église veut, d'une part, protéger les femmes de la corruption des théâtres. D'autre part, elle tente de défendre aux chanteurs des chapelles religieuses, les castrats en particulier, de chanter au théâtre, parce qu'il s'y trouve des femmes qui sont des sujets de corruption. En 1675, à Naples, la chapelle royale interdit aux castrats de participer à l'opéra *La Dori* de Cesti, car il y a des femmes (« Tout eunuque virtuose étant considéré comme infâme s'il se mêle au théâtre

mercenaire et à ce genre de compagnie »). Quelques années plus tard, le pape refuse encore à l'un de ses chanteurs de prendre part à une fête musicale parce qu'il y a deux femmes dans ce spectacle. Au milieu du XVIII[e] siècle, Benoit XIV interdit à tous les chanteurs d'église qui sont prêtres, y compris les membres de la Sixtine, de chanter à l'opéra.

Ainsi, de 1668 à 1798, c'est-à-dire jusqu'à l'invasion française, il n'y a pas de femmes chantant sur les scènes des théâtres de Rome et des États du Vatican. Tous les rôles féminins y sont interprétés par... des castrats.

Les églises, toutefois, engagent des chanteurs de théâtre pour des occasions exceptionnelles : le soir de Noël 1728, par exemple, les deux grands castrats Farinelli et Senesino chantent ensemble, à Venise, sous les voûtes de Saint-Marc. Giovanni Francesco Grossi est engagé à la Sixtine alors qu'il a déjà commencé sa carrière au théâtre. En 1728, la Sixtine engage encore trois castrats qui viennent du monde des scènes. Et, dès la fin du XVII[e] siècle, de nombreuses chapelles d'église accordent à leurs chanteurs des permissions de plus en plus fréquentes pour chanter au théâtre, parfois durant des saisons entières, car elles ne sont financièrement plus en mesure de retenir ces artistes.

3. **Entre la chapelle d'église et le théâtre.** — Demander des permissions aux ecclésiastiques pour chanter au théâtre reste malgré tout longtemps difficile, surtout au XVII[e] siècle. G. B. Merolla, l'un des plus célèbres chanteurs du Tesoro di San Gennaro, à Naples, ne chante jamais à l'opéra. Matteo Sassani, qui entre à la chapelle royale napolitaine en 1684, attend près de dix ans la possibilité de commencer sa carrière dans les théâtres.

Pourtant, pour ces êtres sans famille et marginaux que sont les castrats, l'église continue à représenter,

toute leur vie, un lieu de sécurité professionnelle, quand le succès les abandonne ou quand ils prennent de l'âge. Une très grande partie des jeunes castrats commencent leur formation musicale dans l'église, la cathédrale de leur ville ou de leur village natal. L'attachement à ce lieu d'origine reste souvent constant. Dans les chœurs importants comme la Sixtine, Saint-Marc, la chapelle royale de Naples, les chanteurs jouissent également de pensions confortables.

Entre les chapelles d'église et le monde des théâtres, s'établit ainsi un va-et-vient constant d'artistes. Après avoir fait représenter ses deux opéras à Venise, Francesco Manelli, en octobre 1638, entre dans le chœur de Saint-Marc comme basse, sans cesser ses activités dans les théâtres. Nicola Grimaldi, tout en continuant sa carrière théâtrale à l'extérieur, reste toute sa carrière dépendant de la chapelle royale napolitaine que dirigeait alors Alessandro Scarlatti. Gaetano Majorano Caffarelli est membre de cette même chapelle, sans percevoir aucun salaire entre 1739 et 1782. Sans interrompre sa carrière internationale, Giuseppe Aprile reste quarante-six ans à la chapelle royale napolitaine, dont il reçoit ensuite une retraite. Giacomo Manzuoli et Pasquale Potenza en font de même. De même encore Filippo Elisi et Antonio Pasi à la basilique San Petronio de Bologne, Domenico Bruni à la cathédrale de Pérouse. En 1746, Gaetano Guadagni est licencié de la basilique Saint-Antoine, à Padoue, quelque temps seulement après y avoir été engagé, parce qu'il avait chanté au théâtre sans autorisation. Le célèbre castrat retournera au Santo, dix-huit ans plus tard, acceptant un modeste salaire et continuant une activité modérée sur les scènes, à Venise et dans les théâtres avoisinants.

III. — **Origine sociale des castrats et conditions de la castration**

La castration de milliers d'enfants italiens au XVII[e] siècle serait, d'après les historiens, une réponse à la grande crise économique traversée par l'Italie et l'Europe à partir des années 1620. La plupart d'entre eux proviennent en effet des classes pauvres de la population. De familles nombreuses dont la descendance est assurée par d'autres fils. De ces petits châ-

trés, les parents espèrent faire des moines ou des chanteurs ayant une place assurée dans les chœurs d'églises. Parallèlement, et pour les mêmes raisons (l'orchiectomie est aussi un moyen de contrôle des naissances), on assiste à une augmentation du nombre des célibataires et des religieux. On compte, à la même période, 3 000 moines à Rome et 4 000 à Naples. Dans la famille Melani, de Pistoia, sept enfants sont musiciens, dont au moins trois fils castrés, peut-être même cinq. On parle des extractions humbles de Andrea Adami da Bolsena, fils d'un poissonnier, qui, en 1678, entra à la Sixtine à l'âge de 15 ans ; de Matteo Sassani, fils d'une jeune fille de 19 ans qui abandonna l'enfant à des étrangers qui le firent castrer puis le placèrent au conservatoire des Poveri di Gesù Cristo, à Naples. Certains de ces castrats-chanteurs provenaient aussi de milieux beaucoup moins défavorisés : Francesco Antonio Pistocchi, à Bologne, est par exemple le fils d'un salarié de la basilique San Petronio. Le castrat alto, Gaetano Berenstadt, né en Italie mais de parents allemands, est le fils d'un timbalier du Grand-Duc de Toscane. Le jeune Carlo Broschi Farinelli est issu d'une famille de petite noblesse et fut émasculé à l'âge de 9 ans, en raison de ses capacités vocales exceptionnelles, mais aussi pour suivre la voie tracée par son frère aîné, le compositeur Riccardo Broschi, qui était déjà lancé dans les études musicales.

Pour tous ces enfants, il n'y a pas eu de castration totale, à la façon des eunuques gardiens de sérails. Dans son *Traité des eunuques*, Charles Ancillon, en 1707, explique que l'enfant était d'abord drogué, puis laissé quelque temps dans un bain très chaud, afin de l'insensibiliser quelque peu. On effectuait une petite incision, puis on ligaturait le cordon spermatique, ce qui engendrait, par la suite, la nécrose des testicules. On sait que la guérison était rapide (moins

de quinze jours) et que l'intervention était pratiquée par des barbiers, des castreurs d'animaux, jamais dans des conditions d'hygiène parfaites. L'intervention se faisait à des âges très variables (de 5 à 15 ans), selon les cas individuels qui sont documentés. En tout cas avant la mue.

D'après les documents d'archives, la décision de châtrer un enfant était souvent prise sur décision des parents, en accord avec un professeur de chant, avec un contrat d'éducation. On pense que Farinelli, qui prit des leçons chez Nicola Porpora alors que ses parents venaient d'arriver à Naples, pourrait avoir conclu avec le maître un engagement de ce type (les cours auraient été remboursés ultérieurement par les futurs cachets du castrat). C'est le professeur du castrat Domenico Bruni qui paye pour sa castration, lorsque celui-ci a 15 ans. En revanche, c'est la grand-mère de Gaetano Majorano Caffarelli qui finance l'intervention sur l'enfant de 10 ans, ainsi que son éducation musicale ; en cas de refus, le jeune homme aurait perdu sa dote. Il arrive que la décision soit prise par l'enfant lui-même ; ce serait le cas du castrat milanais Luigi Marchesi.

On n'a guère plus de renseignements sur les conditions dans lesquelles se déroulaient ces interventions ni sur les lieux (plutôt au sud de la péninsule où la pauvreté était plus diffuse) où elles étaient effectuées. Dans *Le Brigandage de la musique italienne*, Ange Goudar relate, par exemple, que, dans une ville de Romagne, il aurait vu cette plaque sur une maison : « Ici, on castre à un prix raisonnable. »

IV. — La symbolique des voix aiguës masculines

1. Des tendances irréalistes. — L'opéra, dès ses débuts, est imprégné de tendances irréalistes et artificielles, comme les thè-

mes mythologiques dont s'inspirent les livrets : les dieux et les demi-dieux doivent avoir un langage qui les distingue des mortels. Monteverdi, dans plusieurs lettres qu'il adresse, dans les années 1716-1717, au poète Alessandre Striggio, l'exprime clairement : le chant récitatif, simple et dépouillé, convient aux hommes et aux femmes du commun. Mais, aux divinités, il faut donner un langage allégorique et idéalisé. Ce style, déjà en usage dans le madrigal polyphonique de la Renaissance, est transposé dans l'opéra, même quand il s'agit de mettre en scène des personnages de l'Ancienne Grèce et de la Rome antique. Ceux-ci sont en effet présentés comme des héros mythiques et donc tenus de s'exprimer dans un langage orné, assez artificiel. Le rapport entre la voix et le rôle est attaché à la même symbolique : les amoureux et les héros sont interprétés par des voix de castrats et de femmes en travesti ; car les voix masculines sont considérées comme trop rudes pour les suaves mélodies d'amour, les mélismes légers et les ornements qui conviennent à ces personnages. On est alors assez indifférent à la vérité sexuelle des voix. Pour les rôles féminins comiques, par exemple, on prend souvent des ténors en travesti ; aux ténors barytonaux, on confie les rôles de confidents, de prêtres, de vieux pères. La basse est la seule voix qui est employée de façon réaliste : elle incarne des personnages nobles, majestueux, émettant parfois des sons profonds, maléfiques, comme sortis d'outre-tombe.

Dès ses premiers opéras, Francesco Cavalli écrit presque tous les rôles principaux masculins pour des parties aiguës, héros amoureux, voire même antagonistes. On ne connaît pas souvent les noms des chanteurs des premières représentations publiques d'opéras, mais les récits nous montrent qu'on avait déjà un goût pour les castrats, sopranos ou mezzo-sopranos. Les tessitures restent toutefois plus graves qu'elles ne le sont aujourd'hui. Le soprano correspond à la tessiture de la mezzo actuelle (pas au-dessus du *la*) et l'alto se déplace dans une tessiture limitée (généralement entre le premier *sol* de la portée et le *sol* qui se place une octave au-dessus). Il n'est pas rare que les hommes castrats chantent plus haut que les femmes. Ainsi, en 1641, le rôle du traître Jarba, dans la *Didone* de Cavalli, est plus aigu que la partie

de la reine. Dans *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, en 1642, les rôles de Nerone et d'Ottone sont écrits pour des sopranos, alors que les héroïnes féminines chantent dans des tessitures d'alto.

La prédominance des voix aiguës (castrats et femmes) sur les voix masculines graves (pas plus d'un ou deux sur une troupe de sept ou huit personnages) subsiste tout au long du XVIII[e] siècle dans les conventions de l'opéra seria : la *Prima Donna* doit être un soprano aigu ; la deuxième femme une alto ; le *Primo Uomo*, un castrat soprano ; le *Secondo Uomo* un castrat alto, et le troisième homme un ténor. Cette tendance reste constante jusque dans les œuvres italiennes de Gluck. *Il Trionfo di Clelia* représenté à Bologne en 1763 est écrit pour deux sopranos masculins, deux sopranos femmes, un castrat alto et un ténor.

Il est vrai que des castrats, à Rome principalement, représentent les parties féminines, phénomène qui surprendra longtemps les voyageurs étrangers. De nombreux jeunes castrats, à l'âge de 16, 17 ans, commencent leur carrière dans des rôles féminins. C'est le cas de Farinelli dans les années 1720. Ainsi, à Rome, au théâtre d'Alibert, Farinelli incarne-t-il la reine Bérénice dans le *Farnace* de L. Vinci. L'année suivante, en 1725, au palais Carmignano de Naples, dans la sérénade *Antonio e Cleopatra* de J. A. Hasse, Farinelli interprète le rôle de la reine Cléopâtre, et c'est la contralto Vittoria Tesi qui est... l'empereur Antoine ! On peut se rappeler que la tradition est ancienne car, dans les théâtres de l'Antique Grèce, les femmes ne se produisaient pas sur scène. Les hommes, avec des masques, jouaient les rôles féminins. Si les hommes à barbe étaient ridicules, les castrats, eux, glabres, et souvent gracieux dans leur jeu scénique conviennent très bien au théâtre, et supportent ce genre de travestissement.

Et, puisque les hommes chantent les parties féminines, plusieurs cantatrices de renom se font les spécialistes des parties masculines « en travesti ». C'est le cas de la contralto florentine Vittoria Tesi, excellente tragédienne, douée d'une voix grave et d'un physique imposant ; de Lucia Facchinelli qui est Jules César dans le *Catone in Utica* de Vinci en 1732 ; de la Vénitienne Diana Vico qui, en 1713, interprète l'empereur Ottone dans l'*Ottone in villa* de Vivaldi ; de Lucia Lancetti qui a le rôle titre dans l'*Orlando Furioso* de Vivaldi, à Venise, en 1727.

2. **La chanteuse *in macchina*.** — Le goût pour le chant et les voix aiguës se développe à la fin de la Renaissance tant dans les églises (l'apparition des castrats n'est pas un hasard) que dans les cours princières de Ferrare, Modène, Florence, Mantoue, dans certains couvents, chez les prélats romains, dans les cercles académiques, où les femmes sont dominantes : femmes d'un grand raffinement qui se forment en « Concerts », musiciennes, poétesses et chanteuses accomplies qui s'accompagnent elles-mêmes, improvisent et composent. Les chanteuses qui participent aux premières représentations musicales scéniques et qui voient la naissance du drame musical, dans les premières années du XVII^e siècle, restent, pour la plupart, des artistes protégées, qui ne sortent pas des milieux aristocratiques et académiques, telles Anna Francesca Costa et Laura Baroni (invitées par Mazarin à Paris), les deux épouses et les deux filles de Giulio Caccini. Dans ces spectacles, ce sont elles qui interprètent les parties aiguës. Les hommes chantent les parties de ténor et de basse, parfois celles d'alto, plus rarement ils passent en voix de fausset.

La célèbre Anna Renzi (1620-1660), qui se produit à Rome, Venise, Innsbruck, se situe à la jonction entre le monde de la cour princière et celui du théâtre. Elle est considérée comme l'une des premières divas des scènes d'opéra. La censure exercée par l'Église sur les chanteuses place ensuite les femmes dans une situation ambiguë (sachant aussi que les prélats restent les mécènes de cantatrices qui chantent dans leurs palais et théâtres privés...). Les premières chanteuses de théâtre sont souvent mal considérées, engagées davan-

tage pour leur attirance physique et les anecdotes licencieuses dont elles sont l'objet que pour leurs qualités vocales. Leur formation musicale est beaucoup moins complète et longue que celle des garçons. Elles n'apprennent pas la composition. Elles ne savent pas inventer elles-mêmes leurs ornements mais se les font écrire par d'autres. Il est impossible pour les femmes de cohabiter avec les garçons dans une école. Les femmes sont exclues de la corporation des musiciens. Dans les quatre hospices musiciens de Venise, les jeunes filles reçoivent certes une excellente éducation musicale, instrumentale et vocale, de haut niveau mais il leur est interdit de se produire sur les scènes de théâtre, au risque de perdre leur dote. Il n'y a pas de femmes maîtres de musique et on attendra le début du XIX^e siècle pour voir paraître une méthode de chant écrite par une femme. Or, pour la virtuosité, au théâtre, on a besoin de voix parfaites. En ce sens, il est facile pour les castrats de prendre la première place !

Dans leur vie professionnelle, les chanteuses sont placées sous la protection d'un tuteur, dit aussi protecteur. C'est lui qui négocie leurs contrats. Vivaldi, à Venise, joue un peu ce rôle auprès de la jeune Anna Giraud. Francesca Vanini Boschi, Marianna Benti Bulgarelli, Francesca Cuzzoni, Faustina Bordoni et Vittoria Tesi sont les premières cantatrices qui, au XVIII^e siècle, commencent à affirmer une certaine autonomie professionnelle. Nombre de ces chanteuses se marient avec des musiciens, des compositeurs, comme Faustina Bordoni, épouse du Saxon Johann Adolph Hasse. Francesca Cuzzoni après une carrière magnifique, à Londres notamment, dans la troupe de Haendel, retourne en Italie après 1752, ruinée, et termine sa vie dans la misère, à Bologne. Rares sont encore celles qui, comme Vittoria Tesi, s'installe confortablement à Vienne et forme une école de chant considérée.

Il serait toutefois inexact de brosser un tableau sombre de la condtion des chanteuses d'opéra aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Les lettres des imprésarios, des agents de théâtres, les récits des voyageurs étrangers, les chroniques de l'époque, montrent bien l'intérêt, voire la passion, que le public nourrit à cette époque pour les cantatrices ; non seulement pour leur aspect physique, mais aussi pour leurs qualités vocales, leur perfection technique et leur jeu de scène. Jugeons-en seulement par les cachets considérables qui sont attribués à quelques-unes d'entre elles... A Venise, par exemple, pour la saison du Carnaval 1728-1729, au théâtre San Giovanni Grisostomo, l'ancien, le vieux castrat Nicola Grimaldi dit Nicolino reçoit 12 400 lires, le jeune prodige Carlo Broschi dit Farinelli, 18 600 et Francesca Cuzzoni... 22 000 ! Tandis que le poète Pietro Metastasio, le plus grand librettiste d'opéra seria du siècle, lui, ne perçoit que... 3 300 lires ! Et les exemples de ce type sont légion, tant en Italie que sur les plus grandes scènes d'Europe.

Chapitre III

LES CASTRATS ET L'ÉCOLE DE CHANT ITALIENNE

I. — La technique vocale à l'âge du baroque primitif

1. **Chant d'église et chant de cour.** — Au XVI[e] siècle, avant la naissance de l'opéra, on distinguait deux types de chant. Le chant d'église, émis « à pleine voix » *(a voce piena)*, qui, à cause de l'espace et de la présence du chœur, ne permettait au soliste ni d'articuler nettement les mots ni d'effectuer des nuances expressives. Le chant de cour, lui, était exécuté dans les palais, avec une « voix modérée et douce » *(voce sommessa e soave)*. La mélodie, toute en nuances, y adhère au rythme du vers, au sens des mots et à l'expression des sentiments (appelés *« affetti »*).

On peut donc dire que c'est le genre de la musique (sacrée ou profane) et le lieu de l'exécution qui déterminaient chez le chanteur de la Renaissance le volume de sa voix, son timbre, les possibilités de variations, la prononciation des voyelles, les caractéristiques virtuoses et expressives, ainsi que la technique vocale elle-même (contraction des cordes vocales, sollicitation du diaphragme, ouverture de la bouche) pour l'agilité, la flexibilité dynamique et rythmique, la prononciation claire, la présence scénique. C'est du moins ce qui apparaît dans les traités de musique de l'époque, par exemple chez Nicola

Vicentino *(L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555), Gioseffo Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 1558) et Ludovico Zacconi (*Prattica di musica*, 1592).

2. **L'art de la diminution et du *passaggio*.** — Notre connaissance de la technique vocale des anciens chanteurs reste toutefois assez floue. Les écrits théoriques sont nombreux mais concernent souvent le plain-chant ; ou bien ils sont entièrement consacrés aux divisions, et aux passages, c'est-à-dire aux ornementations improvisées. Par ailleurs, ces écrits s'adressent plus à l'instrument qu'à la voix (Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti Di fiato, & corda, & di voce humana,* Venise, 1584). L'une des sources les plus complètes et précises sur les ornementations réalisées par les chanteurs à l'âge du baroque primitif est le traité de Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica* (Venise, 1594) ; l'un des seuls écrits dédiés totalement au chant est le *Discours sur la voix...* de Giovanni Camillo Maffei, publié à Naples en 1562. Le *canto di garganta* (dont parle Maffei, typique du madrigal polyphonique de la fin de la Renaissance) se basait sur la division improvisée par le chanteur, afin de montrer sa virtuosité technique et sa fantaisie inventive. *« Passeggiare »* signifie effectuer des mélismes, de courtes vocalises et ornementations, souvent dans les registres aigus. Maffei donne des indications très précises pour parvenir à une parfaite réalisation du *passaggio* en voix de poitrine : ouverture de la bouche, position du larynx, résistance du souffle, contrôle du diaphragme et de la ceinture musculaire abdominale.

3. **Voix de poitrine, voix de tête et *voce mezzana*.** — Avant la naissance de l'opéra, les chanteurs faisaient une nette distinction entre la voix de poitrine et la voix de tête. Toutefois, au début du XVII^e^ siècle, quelques

théoriciens comme Adriano Banchieri (*Cartella musicale*, 1601) et Domenico Cerone (*Le melopeo*, 1603) conseillent de chanter dans l'aigu avec une voix modérée, sinon on ne comprend plus les paroles. Pour cela, affirment ceux-ci, il est nécessaire de doser le son quand on passe dans les tessitures de tête. C'est ce qu'on appelle la *voce mezzana*. Sans qu'il soit théorisé, un passage de registre s'effectuait donc spontanément par les chanteurs qui avaient une voix souple.

4. **Le *recitar cantando* florentin et la naissance de l'opéra.** — A la fin du XVI^e^ siècle, le madrigal polyphonique entre dans sa phase de déclin, tandis qu'un intérêt nouveau s'éveille pour la voix soliste, le chant accompagné par la basse continue qui donne l'impulsion à la naissance des premiers opéras. Les principes du *recitar cantando* sont exposés par Jacopo Peri dans la Préface de l'*Euridice*, dont la partition est publiée à Florence en 1600. D'après Peri, ce sont les mots qui déterminent le rythme, l'allure mélodique et le choix des ornements. L'année suivante, dans la Préface des *Nuove Musiche*, Giulio Caccini réitère ces conseils. La voix doit être capable de suivre la ligne mélodique et de donner toutes les nuances de timbre, de rythme et de dynamique. Il faut, dit Caccini, trouver « la bonne manière de chanter », acquérir un chant noble, naturel et aisé *(una certa nobile sprezzatura di canto)*. Pour plaire et toucher l'auditoire, il faut privilégier le chant à voix seule plutôt que plusieurs voix ensemble (le madrigal polyphonique). Caccini prône une voix sonore, large, agréable et riche en harmoniques (qui va jusqu'au do_4 et $ré_4$) ; il déconseille d'utiliser la voix de tête ou de fausset *(voce finta)* qui est aiguë et pénétrante, mais criarde, et offense l'oreille, et ne peut produire la noblesse du *buon canto*.

Après 1600, lorsque le drame musical prend son essor, on commence à distinguer (selon les circonstan-

ces) trois types de chant : d'église, de chambre et de théâtre. Toutefois, au plan technique, dans les premiers drames mis en musique, profanes ou sacrés, on emploie les mêmes principes que dans le chant madrigalesque (timbre et prononciation claire, agilité, expressivité et souplesse vocales). Dans le sillage de Caccini, il s'agit de ne pas surcharger la ligne mélodique d'ornements qui ont le défaut de pulvériser la compréhension du mot et de galvaniser les *affetti.*

Nous conservons un récit, témoignant très précisément du style vocal et de la présence scénique du grand castrat de la Sixtine, Loreto Vittori, lors d'une prestation à Rome, à l'Oratoire de la Valicella, en 1645 : « La voix de Vittori est sublime et magnifique, écrit le chroniqueur, capable d'exécuter n'importe quelle nuance, et de s'adapter avec souplesse à n'importe quel sentiment. Elle est tantôt aiguë, grave, impétueuse, lente et légère. S'il doit imiter un homme agité par la colère, ce véritable artiste adopte une voix aiguë, irritée, précipitée ; s'il doit exprimer de la compassion et de la tristesse, une voix, douce, affligée, plaintive ; si c'est de la crainte, sa voix se fait timide, hésitante, sombre... C'est ce que préconisent les meilleurs maîtres. Mais lui surpasse tous leurs préceptes. Il détient aussi un don et une aptitude naturelle pour jouer et représenter, en même temps qu'il chante, n'importe quel sentiment de l'âme. De plus, chez lui, la pureté de la voix et la prononciation limpide des mots sont admirables ! »

C'est le style de chant que l'on décrit chez les dames des concerts de Ferrare, Mantoue, Florence... C'est probablement le style du castrat Giovanni Gualberto Magli, qui, en 1707, chante à Mantoue plusieurs parties de l'*Orfeo* de Monteverdi, dans le style *affettuoso* enseigné par Caccini. C'est certainement aussi le style du ténor Francesco Rasi, qui interprète le rôle titre dans le même opéra. Monteverdi veut que « la poésie soit la maîtresse de l'harmonie et non son esclave ». A la fin du XVII[e] siècle, lorsque l'opéra a pris son essor, les chanteurs

s'orientent vers l'un ou l'autre genre, l'un ou l'autre rôle selon leur talent particulier. « La profession musicale est beaucoup plus riche en ce siècle qu'elle ne l'était dans les siècles passés – écrit Angelo Berardi en 1689, dans sa *Miscellanea musicale* – et, en conséquence, il est très important de prendre en considération les capacités et les dons naturels des chanteurs. Qui est doué pour un chant doux, qui pour un gai, qui pour la fantaisie des passages, qui pour un style varié, qui pour l'église, qui pour la musique profane, qui a du talent pour le théâtre, qui pour les oratorios ; en conséquence, le compositeur doit connaître le timbre et la qualité des voix afin de disposer son ensemble en rapport et en équilibre avec la musique. C'est l'une des caractéristiques essentielles de l'école de chant italienne des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles : l'épanouissement du talent propre à chaque chanteur, l'adéquation des compositeurs aux particularités techniques et expressives de chacun d'entre eux ». Avant d'écrire ses parties, le compositeur se renseigne sur les dispositions naturelles des chanteurs ; naturel voulant dire extension et volume de la voix. Selon Monteverdi, la *gorgia* (vocalise) et le trille doivent venir de la poitrine et non de la gorge (ce que dit également le castrat de la Sixtine, Francesco Severi). Le type de voix doit correspondre au personnage. Ainsi, dans *Le Combat de Tancrède et Clorinde*, la voix du narrateur *(Il Testo)* doit-elle rester « ferme », tandis que les deux héros, pour leur part, seront interprétés de façon sensible, expressive et vibrante. A la fin du XVII^e^ siècle, lorsque l'opéra a pris son essor, les chanteurs s'orientent vers l'un ou l'autre genre, l'un ou l'autre rôle selon leur talent particulier.

II. — L'évolution du chant au théâtre. La technique du « passage de registre »

Sous l'impulsion du succès que connaît le chant dans les théâtres publics, la technique vocale subit une évolution considérable. La virtuosité qui apparaît, après 1750, par exemple dans les œuvres de Nicola Jommelli ou dans les solfèges de Pasquale Caffaro n'a plus rien de commun avec les passages vocalisés exécutés dans le madrigal polyphonique de la Renaissance et le *recitar cantando*. Grâce à l'invention du passage de registre, les voix gravissent vers l'aigu ; les castrats chantent sur trois octaves. On ne sait qui a inventé la fusion des registres mais

on suppose que ce sont peut-être les castrats de la chapelle pontificale, dès la fin du XVI^e siècle. Si la fusion des deux registres se généralisa sans doute dans la seconde moitié du XVII^e siècle, personne ne le théorise avant Pier Francesco Tosi, en 1723. Dans le principe, les registres de poitrine et de tête, dissociés chez Caccini, arrivent aux mêmes caractéristiques en timbre, couleur et intensité, en montant comme en descendant.

Par leur extraordinaire conformation physiologique, par l'excellence de leur formation, les castrats ont exercé une influence fondamentale sur l'évolution du chant italien. Mais ceux-ci ont eu aussi, par leurs activités pédagogiques, une participation très importante dans la transmission de l'école de chant italienne à travers l'Europe. A la fin de leur carrière théâtrale en effet, les castrats ont souvent fondé des écoles de chant, enseigné, formé des élèves qui, à leur tour, propageaient leur art et le faisaient évoluer.

Toutefois, étrangement, dans le cours du XVII^e siècle, alors que l'opéra italien et les castrats connaissent un triomphe sur les plus grandes scènes européennes, les traités disparaissent. Les méthodes d'enseignement deviennent des secrets. On souligne qu'il faut aller écouter les excellents chanteurs, on insiste sur les résultats à obtenir (bon goût, respecter la poésie...), sans donner réellement les moyens d'y parvenir. Ainsi, notre connaissance de l'évolution des techniques du chant italien aux XVII^e et XVIII^e siècles devient-elle vague et imprécise.

III. — L'éducation musicale des castrats aux XVII^e et XVIII^e siècles

1. **Les *Solfeggi* manuscrits.** — La plupart des professeurs de chant exerçant en Italie aux XVII^e et

XVIII[e] siècles n'ont en effet laissé qu'un matériel pédagogique rare et peu organisé. C'est par hasard que le castrat Bontempi expose très précisément les détails de l'éducation musicale reçue à Rome, dans la classe de Virgilio Mazzochi. De l'enseignement diffusé au XVIII[e] siècle par des castrats comme Francesco Antonio Pistocchi à Bologne, Domenico Gizzi à Naples et Luigi Marchesi à Milan, nous n'avons gardé que peu de trace.

S'ils n'ont conçu aucun traité digne de ce nom, les divers professeurs de chant italiens (compositeurs ou chanteurs) ont parfois laissé des cahiers de *solfeggi* manuscrits. Ceux-ci ne ressemblent en rien à des méthodes très systématiques ou encore à des théories musicales, dans l'acception moderne de ce terme. Chacun d'entre eux contient une vingtaine de pièces écrites le plus souvent pour voix de soprano et soutenues par la basse continue (les Italiens étaient capables de réaliser la basse – chiffrée ou non – et s'accompagner eux-mêmes au clavecin). Les solfèges écrits par Leonardo Leo, Francesco Durante et, dans une période plus tardive, par Pasquale Caffaro et Giuseppe Aprile rassemblent aussi bien des difficultés d'intonation et de maîtrise du souffle sur des notes de valeur longue que des obstacles d'ordre rythmique et mélodique (grands intervalles, mélismes, chromatismes). Malgré les nombreuses difficultés vocales qu'il place dans ses solfèges, Caffaro (qui, en 1744, remplace L. Leo à la tête du conservatoire des Poveri di Gesù Cristo à Naples) n'en aurait pas moins, selon les commentateurs de l'époque, relevé le niveau de ses élèves « en obligeant les enfants à étudier sur les cantates de Scarlatti, célèbre compositeur, et à apprendre avec la plus grande précision le contrepoint ».

2. **Les traités, méthodes et divers exercices de chant.** — Les écrits pédagogiques subsistants sont

rarement publiés par les castrats eux-mêmes. Ou, lorsqu'ils sont édités du temps de l'auteur, la publication en a fréquemment lieu à l'étranger. C'est le cas des ouvrages de Giovanni Battista Mancini à Vienne (*Pensieri e riflessioni...*, 1774), de Giusto Ferdinando Tenducci (*Instruction of Mr Tenducci to his student*, v. 1785) et de Venanzio Rauzzini (*A Set of 12 Solfeggi or Exercices for the Voice*, 1808), en Angleterre. Il n'est pas rare que les principes pédagogiques ou les exercices de chant composés par tel ou tel castrat soient publiés par un autre auteur, beaucoup plus tardivement. Ainsi, Marietta Brambilla, célèbre contralto, publie-t-elle à Paris, en 1848, une série d'exercices de chant qu'elle intitule *École Farinelli.* Ce sont vingt vocalises, fortement inspirées de la *Feuille de Porpora*, que celle-ci attribue par erreur à Pistocchi. En 1836, Antonio Calegari, maître de chapelle à la basilique Saint-Antoine, à Padoue, publie à Milan un intéressant traité d'ornementations vocales *(Modi generali del canto premessi alle maniere parziali onde adornare o rifiorire le nude e semplici melodie o cantilene...),* dédié à la célèbre Giuditta Pasta, qui observerait les principes du grand castrat Gasparo Pacchiarotti. Certains disent que ce traité serait en réalité totalement écrit par Pacchiarotti lui-même et, pour des raisons inconnues, publié sous le nom de son ami Calegari.

IV. — L'école de Bologne

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la distinction d'école qui existait encore à la Renaissance (le chanteur allemand Christoph Bernhard, dans son traité *Von der Singe-Kunst oder Maniera,* distingue par exemple le *Cantar sodo* ou *Canto alla Romana* (chant soutenu et simple) et le *Cantar d'affetto* ou *Canto alla Napolitana,* plus expressif dans les *affetti*) disparaît.

L'opéra italien développe un style de chant national et international. Les écoles et les bons pédagogues s'installent partout en Italie. Toutefois, on tend à considérer que c'est Bologne qui est le centre du chant et des écoles de chant. Tosi publie à Bologne. Farinelli s'installe à Bologne. La ville renferme de nombreuses institutions qui sont des pépinières d'artistes, compositeurs et chanteurs : chapelles ecclésiastiques, conservatoires, *Scuole Pie*... L'*Accademia Filarmonica* réunit des professeurs de chant notoires, tels Pistocchi, Bernacchi, Campeggi, Filipucci et Predieri. Il faut préciser que la destination de ces écoles est l'église et non les théâtres et que, à Bologne, les élèves n'étudient pas la composition, comme à Naples. Beaucoup de jeunes castrats travaillent d'abord le plain-chant et commencent leur carrière à l'église. Angelo Bortolotti, maître de chant aux *Scuole Pie*, publie, dans un esprit proche du chant ecclésiastique, des *Regole* (1703, 1706) et des *Solfeggi* à deux voix, soprano et alto (1744). Mais il n'existe pas de vraie volonté de structurer l'enseignement musical et les leçons de chant sont surtout assurées par les maîtres privés.

1. **Francesco Antonio Pistocchi.** — Pistocchi est né à Palerme en 1659. On dit qu'il aurait travaillé à l'âge de 8 ans avec un petit cahier *(Capricci Puerili variamente composti, e passeggiati in 40 modi sopra il Basso d'un Balletto da Francesco Massimiliano Pistocchi da Palermo Accademico Filarmonico in età d'anni otto, per suonarsi nel Clavicembalo, Arpa, Violino, et altri stromenti)* qui se trouve actuellement à la bibliothèque du conservatoire de Bologne. Ce sont 40 variations pour clavecin et autres instruments, que le jeune chanteur transposa pour le chant. Pistocchi aurait connu une grave crise où il faillit perdre sa voix. Puis il adopta une nouvelle technique

et, de soprano, il devint contralto. Il termine sa carrière théâtrale vers 1705, puis chante dans les églises de Bologne et se dédie à l'enseignement et à la composition.

Pistocchi aurait été le premier pédagogue à fixer les bases de l'expression dramatique, de la formation vocale, de la vocalisation, de la prononciation claire, de l'attitude personnelle du chanteur. On disait que Pistocchi privilégiait la mélodie qui suivait et respectait la nature. Il est considéré comme l'un des meilleurs chanteurs de tous les temps. Il enseignait à respecter les *tempi*. Pistocchi aurait apporté vraiment une nouvelle manière de chanter qui trouva ses continuateurs en Vittoria Tesi, Faustina Bordoni et Carlo Broschi Farinelli.

De l'école de Pistocchi sortit une série des plus grands chanteurs du début du XVIII[e] siècle : des castrats comme Antonio Bernacchi et Antonio Pasi, des chanteuses, telles les deux célèbres contraltos Francesca Vanini (épouse de la basse Giuseppe Maria Boschi) et Vittoria Tesi, qui suivirent vraiment la méthode de Pistocchi dans la manière d'utiliser l'ornementation à des fins expressives ; des ténors comme Annibale Pio Fabri et Giovanni Paita, qui fonda à son tour une école de chant à Gênes.

L'éducation vocale donnée par Pistocchi à Bologne se caractérise par la grande diversité des styles enseignés à l'élève, du pathétique au virtuose. Ici, la relation entre l'école et le style de l'élève-chanteur n'est pas évidente. Ni n'est évidente la parenté entre le maître et l'élève. On pense qu'il s'agissait surtout, pour Pistocchi, de s'adapter le plus possible aux capacités de l'élève et à son tempérament naturel.

2. **Antonio Bernacchi.** — On retrouve les mêmes caractéristiques d'adaptation au talent de l'élève dans l'enseignement dispensé par Antonio Bernacchi

(1685-1756). Au terme de sa carrière théâtrale, Bernacchi s'est retiré pour fonder une école de chant. Il suit la ligne de son maître Pistocchi. Bernacchi toutefois est un artiste plus virtuose qu'expressif. Il donne des cours de perfectionnement aux castrats Giovanni Battista Mancini, Gioacchino Conti et Giuseppe Appiani. Parmi ses élèves célèbres on compte les castrats Giovanni Carestini, Francesco Bernardi dit Senesino et Tommaso Guarducci ; les ténors, Carlo Carlani, Giovanni Tedeschi et Anton Raaf (considéré comme le plus grand ténor de sa génération). L'école de Bernacchi fut diffusée en Europe à travers ses élèves, par exemple Vittoria Tesi et Giovanni Battista Mancini à Vienne, Tommaso Caselli à Dresde.

Antonio Bernacchi n'a pas laissé de témoignage direct de son enseignement mais l'Allemand Heinrich Ferdinand Mannstein publie à Dresde, en 1835, le *Système de la grande Méthode de chant de Bernacchi de Bologne (avec des vocalises classiques jusqu'à présent inédites de Maîtres de chant formés dans la même école)*. Il s'agit d'un traité de chant complet sur la technique vocale et l'ornementation, mais rédigé dans une sorte de regret nostalgique de la disparition du chant traditionnel. Mannstein se plaint par exemple que les basses ne pratiquent plus le passage de registre et que les sons filés ne soient plus en usage.

On peut dire que la plus grande spécificité de l'école bolonaise est de ne pas avoir de spécificité. Le maître s'adapte au talent de chacun dans le plus large éventail des possibilités, du chant pathétique au chant de bravoure. Dans cette lignée, Tosi et Mancini visent à former un type de chanteur universel qui peut briller dans tous les styles.

3. Pier Francesco Tosi et la restauration du style pathétique. — Pier Francesco Tosi (1653-1732) était

un castrat soprano. Il fut également compositeur et professeur de chant. En 1692, il fonda une école de chant réputée à Londres. Il fut ensuite nommé compositeur à la cour de Vienne. De retour en Italie, il devint prêtre. Il écrivit un oratorio *Il martirio di S. Caterina,* ainsi que des cantates. En 1723, à l'âge de 70 ans, Tosi publia à Bologne un petit ouvrage intitulé *Opinioni de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato.* Le livre de P. F. Tosi est considéré comme l'une des premières méthodes de chant. Ce traité sera traduit en anglais par Gaillard en 1742, avec des exemples musicaux, puis, en 1757, en allemand par Johann Friedrich Agricola, avec d'intéressants commentaires, parfois des adaptations à l'évolution de l'art vocal de l'époque. Il connaît donc une diffusion européenne.

Irrité par les excès auxquels il assiste au début du XVIII[e] siècle et dont il accuse surtout les chanteurs et les professeurs ignorants, Tosi prend la plume, guidé par le désir de donner aux uns et aux autres une leçon de bon goût musical dont seraient privés, selon lui, les artistes dits « modernes », qui ignorent le contrepoint, exécutent les passages virtuoses sans chercher d'expression, ne respectent pas la mesure, et font preuve d'une vanité entretenue par un public sans dignité. Tosi condamne encore les accompagnements instrumentaux trop bruyants couvrant les voix délicates et les effets de *piani.* Un bon chanteur, affirme Tosi, doit avoir une voix bien placée (ni dans le nez ni dans la gorge), du bon goût et une intonation parfaite – intonation que rendait difficile le solfège par muance où chaque demi-ton était pronocé *mi-fa* ; cette méthode sera corrigée dans le cours du XVIII[e] siècle, pour adopter le système de sept notes que nous employons aujourd'hui encore.

A l'époque de Tosi, il y a quatre catégories d'ornementations :

1 / Dans un premier groupe, on peut placer le trille et l'appoggiature dans leurs différentes présentations, le mordant, le *scivolo* (ou glissé) et le *strascino* (ou traîné), la *messa di voce* – ou son filé. Celle-ci consiste, d'après Tosi, « à commencer le son *pianissimo* et à le conduire insensiblement du *pianissimo* au

fortissimo, puis à le ramener avec la même respiration du *fortissimo* au *pianissimo...* ». Un vrai et très bon artiste, rappellera en 1774 G. B. Mancini, « s'en sert sur toute note qu'il trouve, même éparse dans une quelconque mélodie et quelle que soit sa valeur » ; il ajoute encore qu'unie au trille, la *messa di voce* « suffira à rendre une cadence parfaite » et, en conséquence, « le chanteur aussi »; parmi ces ornements, on peut encore citer le *portamento di voce.* Celui-ci consiste, selon G. B. Mancini, à lier « la voix, d'une note à une autre, avec une union et une proportion parfaites, tant en montant qu'en descendant ». Le chant sera d'autant plus parfait, souligne Mancini, que « celui qui le produit ne sera pas interrompu à reprendre souffle ».

2 / Dans une deuxième catégorie d'ornements, figurent les *passi* ; petits groupes de notes utilisés surtout dans les airs expressifs. C'est au chanteur à choisir leurs emplacements dans la partition, en se fiant à son bon goût, son expérience et son jugement. Dans les airs de caractère pathétique, précise Tosi, le *passo* doit être « glissé ou traîné... parce qu'il fait meilleur effet que s'il était battu ». Ce même *passo* peut être embelli avec les cinq ornements dits inférieurs cités précédemment : l'appoggiature, le trille, le *portamento di voce*, le glissé (le *scivolo*) et le traîné *(strascino).*

3 / Les *passaggi* – sections vocalisées – forment la troisième catégorie d'ornements. Ils sont en général écrits par le compositeur et adaptés aux chanteurs : il en faut un dans le passage *A* (ou premier volet) de l'aria, un dans le passage *B* de l'aria. Les notes constituant les passages rapides doivent être exécutées par « un mouvement très léger de la voix », explique Tosi ; il faut les articuler « dans une égale proportion et les détacher modérément, afin qu'elles ne soient ni trop liées ni trop battues (ou marquées) ». Pour la bonne interprétation du passage, l'élève chanteur doit aussi apprendre, d'après Tosi, « la manière d'entremêler quelquefois le demi-trille, particulièrement sur les notes pointées, pourvu qu'elles ne soient pas trop près l'une de l'autre ». Chez Tosi, il est difficile de distinguer le passage du *passo*, étant tous deux une vocalise formée d'éléments hétérogènes et servant à relier une note à une autre. L'auteur avoue lui-même sa confusion : « De l'avis général, dit-il, il y a deux espèces de passages : le battu (ou marqué) et le glissé (ou lié). Ce dernier, par sa lenteur, me paraît plutôt mériter le nom de *passo* que celui de passage. »

4 / La cadence constitue la quatrième et dernière catégorie d'ornementation en usage à l'époque de Tosi : il y en a au moins trois dans chaque aria (jusqu'à sept dans les airs ornementés par Farinelli). La cadence est placée sur un accord

de 6/4, ou sur l'accord précédant l'accord final. Toutes les parties instrumentales sont arrêtées par un point d'orgue. Cette improvisation du soliste se termine sur un trille qui donne le signal à l'orchestre de reprendre. Mancini explique que « la cadence consiste à faire entendre tout d'une haleine, sur une note suspendue, un nombre de notes différentes, selon la volonté & le goût du chanteur, & de la résoudre par le trille ordinaire » – on l'appelle aussi *arbitrio*). Tosi blâme la mode d'arrêter « un orchestre entier au beau milieu du mouvement réglé des airs, pour attendre ces ridicules *arbitrios,* que, souvent, les interprètes ont appris par cœur, pour les colporter d'un théâtre à l'autre ».

Vers la fin du XVII[e] siècle naît aussi la grande aria *col da capo*, de forme ABA', fixée surtout par le compositeur Alessandro Scarlatti. Tosi en donne la règle en ces termes : « Dans la première partie, les airs ne demandent que des ornements simples, de bon goût et peu nombreux, afin que la composition reste intacte ; dans la seconde partie, ils exigent qu'à cette ingénieuse pureté s'ajoute un artifice original qui fasse reconnaître la grande habilité du chanteur. » Pour Tosi, il est encore indispensable que le chanteur sache placer les ornements en fonction du caractère du morceau, car c'est la façon dont on exécute les ornements qui donnent au morceau un caractère pathétique ou, au contraire, léger et vif. Il faut qu'il acquiert une très bonne pose de voix pour réaliser ces ornements ; ainsi que pour réaliser la *messa di voce*. Le chanteur doit savoir aussi entremêler le *forte* et le *piano* pour créer un effet de clair-obscur ; de même, il lui faut savoir alterner le *scivolo* et les notes battues. L'exécution des passages rapides exige, écrit Tosi, une transition souple et harmonieuse entre la voix de poitrine et celle de tête. Tosi souligne que « toute la difficulté consiste dans l'union de ces deux registres, qui, si elle est négligée, entraîne infailliblement la ruine de l'élève ». Mancini expliquera qu'il faut parvenir à ce que les deux registres aient la même valeur ; pour cela, il faut d'abord travailler à la qualité de chacun des deux registres, puis à la qualité de leur union, grâce à la technique dite de *copertura del suono* (assombrissement du timbre, lors du passage de registre, que Tosi n'explique pas clairement). En ce qui concerne le récitatif, Tosi, dans son ouvrage, en distingue trois types : le récitatif d'église, qui demande une belle mise de voix, des appoggiatures fréquentes et une certaine noblesse de style ; le récitatif de théâtre, au ton noble et élevé (qui imite le discours naturel) ; et, enfin, le récitatif de chambre, où il faut donner aux paroles une certaine chaleur d'expression.

Pour Tosi, il ne s'agit pas seulement de stabiliser les règles de l'appoggiature, du passage, du trille... mais aussi de restaurer une esthétique musicale en vigueur au XVII^e siècle, qui subirait, en ces vingt premières années du XVIII^e siècle, un déclin inquiétant. Les leçons de Tosi sont multiples : recherche générale de simplicité et de sobriété, restauration du caractère *pathétique* dans la musique, respect de la partition, bon goût et naturel dans les ornements improvisés et, enfin, attention portée au contenu poétique des vers sous-tendant la mélodie, car, dit-il, c'est le texte qui rend les chanteurs supérieurs aux instrumentistes. Aussi est-il indispensable que les professionnels enseignent à nouveau « l'art de déclamer et de donner aux paroles la force qui leur convient ».

Tous les éléments présentés par le castrat dans son essai ont déjà été donnés par des théoriciens de la fin du XVI^e siècle, ainsi que par Caccini. Tosi veut occuper un vide qui se présente à son époque dans la littérature sur l'art vocal. A une période où la grande aria tripartite avec variations se développe, et où la fusion entre les registres de poitrine et de tête est définitivement acquise, Tosi rend compte des changements qui se sont produits depuis le *recitar cantando* florentin. Il se place à deux niveaux : celui de la technique et celui du style. Tosi adresse son ouvrage essentiellement aux castrats, sopranos et contraltos. Ses *Opinions* concernent des chanteurs capables d'inventer.

4. **Giovanni Battista Mancini.** — Le jeune Giovanni Battista Mancini (1714-1800) étudia d'abord à Naples avec L. Leo, puis à Bologne, avec A. Bernacchi. Comme Tosi, Mancini fut chanteur et professeur de chant. Il composa quelques œuvres profanes et sacrées. En 1757, il fut nommé à Vienne, par Marie-Thérèse, comme professeur de chant de la cour impé-

riale. C'est à Vienne qu'il publie, en 1774, son traité *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, qui sera augmenté et réédité en 1777. Cet ouvrage est traduit en français, sous forme réduite, par Desaugiers, et publié à Paris dès 1776.

Mancini, clairement, se rattache à l'esthétique en vigueur en Italie dans la première moitié du XVIII[e] siècle ; son traité s'inscrit totalement dans la ligne de Tosi. Il écrit, par exemple, que le *forte-piano* – qui est l'art d'adoucir et de renforcer les sons – est « l'âme de la musique. En effet, dit-il, ces nuances graduées, imitant les degrés intenses de la voix parlante ou de la parole, donnent à la Musique une expression infinie ». Il faut, écrit encore Mancini, « savoir modifier sa voix pour donner les nuances nécessaires à toutes sortes de passages, avec cette vraie expression qui forme le chant figuré ou coloré avec clair-obscur, si nécessaire, non seulement dans la cadence, mais dans tout genre de chant ». Mancini explique comment exécuter les ornements non seulement sous l'aspect technique mais aussi sous celui de l'effet produit... Il faut, pour cela, être sûr de la modulation, être maître de son souffle, avoir de l'imagination et du goût et parvenir à une intonation parfaite. Pour Mancini, « la beauté et la perfection de la voix consistent dans son étendue, dans sa douceur, dans sa légèreté, sa flexibilité, son timbre, son harmonie, etc. ». Mancini cite les grandes écoles de chant italiennes, ainsi que les interprètes renommés des décennies passées, soulignant leurs qualités vocales respectives. Son ouvrage est illustré de nombreux exemples musicaux placés à la fin du volume. On remarque toutefois que, par rapport à l'époque de Tosi, les ornements se multiplient, Mancini donne par exemple la définition du *cantar di sbalzo* (sautillé) : pour le réaliser correctement, dit-il, « il faut sauter d'une note à une note, du grave à l'aigu ; entonner avec justesse, lier ou détacher selon le caractère, donner à chaque note une force proportionnée ». C'est un effet que l'on trouve chez Antonio Vivaldi (à l'image du bariolage réalisé avec l'archet sur le violon) ; puis, de plus en plus fréquemment, dans les œuvres écrites après 1730.

Le livre de Mancini ressemble davantage à un traité que ne l'était l'essai de son confrère Pier Francesco Tosi. Il est plus complet aussi, avec des indications sur la position de la bouche, la déclamation, le jeu scénique. Le castrat ajoute quelques exemples d'ornements, mais pas d'exercices (comme le feront

les pédagogues français dans leurs méthodes de chant publiées à cette période) ; il conseille cependant aux élèves d'étudier, dans l'ordre, des solfèges à voix seule avec la basse continue pour se soutenir dans le ton ; des récitatifs, des airs, des duos pour arriver à l'homogénéité entre deux voix, des madrigaux du répertoire, des pièces de Scarlatti, Astorga, Gasparini, Marcello et Porpora. Ce qui est important, d'après Mancini, c'est que l'exercice soit toujours adapté au niveau de l'élève et que ce dernier ne force jamais sa voix.

5. **Girolamo Crescentini.** — On peut placer dans le sillage de l'école de chant bolonaise l'un des plus grands castrats de la fin du XVIII[e] siècle, Girolamo Crescentini (1762-1846), puisqu'il fit ses études dans cette ville avec le chanteur Lorenzo Gibelli, pédagogue italien parmi les plus notoires de cette période. Napoléon entendit Crescentini à Vienne en 1805 et l'invita à Paris pour devenir professeur de chant de sa famille. En France, Crescentini publia des airs et, vers 1810, un cahier de solfèges intitulé *Raccolta completa di Esercizi di Musica all'uso del Vocalizzo* (réédité à Naples en 1835). Il s'agit d'enseigner à l'élève à placer les ornements – trille (ou cadence), roulade et *gruppetto* — avec jugement, à donner au chant de l'accent, du coloris et une certaine flexibilité. L'auteur revient aux théories de Caccini (il demande que le chant adhère à la poésie et aux sentiments exprimés par le texte). Toutefois, ici, on ne s'arrête plus sur les mots ; on est attentif à l'articulation des phrases, dans une vision déjà romantique.

Après 1812, le castrat retournera en Italie, à Bologne d'abord où il dirige l'école de chant du Liceo Musicale, puis le Liceo lui-même ; et enfin à Naples, au conservatoire de San Sebastiano. Crescentini fut, entre autres, le professeur d'Isabella

Colbran, la future épouse de Rossini. Il est considéré comme l'un des derniers représentants du chant baroque italien.

V. — L'école de Naples

A Naples, comme à Bologne, l'enseignement musical se divise entre les églises, les institutions religieuses et les nombreuses écoles privées, comme celle fondée par Nicola Porpora vers 1715 et celle de Giuseppe Aprile, après 1783.

1. **Les conservatoires.** — Les quatre conservatoires, Santa Maria di Loreto, la Pietà dei Turchini, Sant'Onofrio et les Poveri di Gesù Cristo, furent créés aussi au XVI^e^ siècle, en période d'épidémies, de famines et de désastres (telle l'éruption du Vésuve), ils apparaissent principalement sur l'initative d'ordres religieux. Seuls les Poveri di Gesù Cristo sont placés sous l'autorité de l'archevêque de la ville. Les trois autres institutions sont mises sous la coupe du vice-roi qui se fait représenter par un président et des gouverneurs. Ceux-ci organisent et contrôlent la vie et la discipline des instituts. Des prêtres assurent l'encadrement et l'éducation des enfants. Ces établissements fonctionnent grâce à la charité publique et aux différents travaux manuels fournis par les pensionnaires.

Les élèves des conservatoires (orphelins le plus souvent) sont recueillis vers l'âge de 8 ans. Ils reçoivent un enseignement sommaire de grammaire latine et italienne, de rhétorique et de philosophie et sont préparés à différents métiers (barbier, imprimeur, etc.) qu'ils pourront exercer, adultes, lors de leur sortie des instituts (si, toutefois, ils ne choisissent pas de rester au conservatoire ou d'entrer dans un monastère). L'enseignement musical est introduit dans les conservatoires napolitains au cours des XVI^e^ et XVII^e^ siècles à des dates diverses. Il est réservé aux garçons. La musique fait partie de l'instruction religieuse et sert, d'abord, au service des églises attenantes aux instituts. Les élèves, chanteurs et instrumentis-

tes, se manifestent également à l'extérieur, dans les couvents, les processions ou les messes données dans les différentes églises de la région. Cette activité musicale représente, pour ces institutions de bienfaisance, une source de gains qui prend, au XVIII[e] siècle, une ampleur inattendue. En 1706, les gouverneurs de S. Maria di Loreto dispensent, par exemple, les élèves de musique de suivre les cours de rhétorique ; puis, en 1707, ceux d'humanité qui, décrète-t-on, ne sont pas nécessaires et peuvent même constituer un obstacle à l'étude de la musique, leur principal objet et, à l'avenir, leur premier moyen de subsistance. Les élèves des quatre conservatoires napolitains se confrontent de bonne heure au style dramatique, composant et interprétant des drames sacrés, des oratorios, des opéras dans les genres sérieux et bouffes, qui sont mis en scène dans les couvents et les palais de la ville et de la région (en 1684, les élèves de S. Maria di Loreto représentent par exemple devant le vice-roi *Il Martirio di San Gennaro*), ou encore dans l'enceinte même des célèbres conservatoires. La qualité de l'éducation dispensée aux orphelins atteint une telle renommée que, après 1650, des garçons venus de l'extérieur, *ben nati* (bien nés), commencent à frapper à la porte de ces institutions, où ils s'inscrivent en tant que *convittori* ou *educandi*, c'est-à-dire comme pensionnaires payants, afin de recevoir une instruction musicale valable. L'éducation à la musique donnée aux enfants est d'abord assurée par des prêtres. A la fin du XVII[e] siècle, ceux-ci sont remplacés par des maîtres venus de l'extérieur, élus par les gouverneurs et choisis de préférence parmi les anciens élèves des conservatoires, ou encore parmi les musiciens déjà confirmés et célèbres. Élire comme maîtres de chapelle d'anciens élèves reste, pour les gouverneurs des conservatoires, primordial, afin que soit assurée, dans ces établissements, une continuité stylistique et pédagogique, mais aussi afin d'offrir aux élèves plus jeunes des modèles de réussite professionnelle. Un musicien extérieur à la tradition locale n'est nommé (tel le Sicilien Alessandro Scarlatti, en 1689, à S. Maria di Loreto) que dans la condition où il jouit d'une certaine estime dans la ville. En 1739, on appelle Nicola Porpora à la tête de cette même institution, car on juge que ce compositeur est l'un des principaux maîtres de musique de la ville. La hiérarchie du corps enseignant se constitue progressivement, au fur et à mesure que les conservatoires napolitains se transforment en véritables instituts musicaux. Chaque conservatoire comprend de 100 à 150 élèves. Les professeurs enseignent alternativement deux heures par jour, les enfants passant de l'un à l'autre pour suivre leurs leçons. Le maître et le vice-maître de chapelle tiennent des rôles à peu près équivalents : ils sont chargés des

cours de chant, de clavecin, de contrepoint et composent la majeure partie des partitions interprétées par les élèves. L'encadrement pédagogique est complété par des pensionnaires plus âgés (les *mastricelli* ou *sottomaestri*) qui font, en dehors des heures de cours, répéter leurs leçons à leurs camarades des classes inférieures. « Les seules vacances de l'année sont en automne, et pour quelques jours seulement », témoigne Charles Bruney en 1771, après sa visite au conservatoire de S. Onofrio ; « en hiver, les garçons se lèvent deux heures avant le jour et font leurs exercices jusqu'à huit heures du soir, avec un seul arrêt d'une heure et demie pour dîner. Il est impossible qu'une telle persévérance, étendue à un certain nombre d'années et favorisées par le talent et l'enseignement, ne produise d'excellents musiciens ». Pendant plusieurs années, les élèves devaient en effet rendre un service pédagogique à leur conservatoire d'appartenance. Pour le castrat Matteo Sassani, ce fut dix ans ; pour d'autres, comme Angelo Casali, seulement deux. Il faut aussi se rappeler que le but principal de cet enseignement était, comme à Bologne, le service des Chapelles d'églises. Quand Sassani commence au théâtre en 1697, naît un scandale. Donc, lorsque le jeune chanteur atteint l'âge de 16 ou 17 ans, il sort du conservatoire et essaie de trouver un emploi.

La documentation sur les méthodes d'enseignement employées dans ces institutions est extrêmement pauvre. Les élèves étaient divisés en différentes classes constituées selon les niveaux, les types d'instruments travaillés (cordes ou vents), ou les voix (sopranos, contraltos, ténors et basses). Pour les jeunes castrats, l'enseignement du chant est obligatoire ; ceux-ci bénéficient par ailleurs d'un régime de faveur en raison de la fragilité de leur voix (chambres chauffées et sorties contrôlées). Les cours de musique sont donnés après les classes de grammaire. L'enseignement vocal comprend les *elementi del canto* (rudiments du chant) – avec l'étude du solfège –, des *partimenti* ou exercices sur basse instrumentale, chiffrée ou non chiffrée, réalisés à l'orgue et au clavecin, afin d'accompagner la voix, et enfin l'apprentissage du contrepoint. Chaque jour, les différents professeurs corrigent individuellement les exercices des élèves, réalisés (sous la conduite des *mastricelli*) sur de petites ardoises à portées – dites

cartelle. Les enfants répètent ensuite leurs leçons dans des pièces séparées. Enfin, chaque année, a lieu un examen qui permet la substitution automatique entre élèves débutants et élèves plus âgés, devenant, à leur tour, *mastricelli* puis *maestri di stromento* ou *di cappella*.

Les quatre conservatoires de Naples furent réunis en 1808 par Napoléon Murat et devinrent un seul et même Collège royal de musique.

2. **Nicola Porpora.** — Nicola Porpora (1686-1768) fut formé pendant dix ans au conservatoire des Poveri di Gesù Cristo puis à S. Onofrio. Compositeur et professeur de chant, Porpora n'était pas un castrat mais un très bon ténor. En 1739, il devient maître de chapelle à Santa Maria di Loreto. De 1747 à 1751, il est professeur de chant à Dresde à la cour électorale de Maria Antonia. Puis à Vienne, entre 1753 et 1756, où il enseigna également au jeune Joseph Haydn. Porpora mena d'intenses activités pédagogiques à la fois dans les conservatoires de Naples et dans trois des *ospedali* de Venise. Il fut le professeur privé de très grands castrats. Il est considéré comme le premier et le plus grand professeur de chant italien d'envergure internationale. A l'époque où Bernacchi était considéré comme le chef de l'école de chant bolonaise, Porpora représentait, lui, le chef de file de l'école napolitaine.

Parmi les élèves très connus de Nicola Porpora, on peut citer : les castrats Antonio Uberi (ou Hubert), dit Porporino, Gaetano Majorano dit Caffarelli, Carlo Broschi dit Farinelli, Giuseppe Appiani et Felice Salimbeni. Porpora a été également le professeur de chant de l'Autrichienne Regina Mingotti, de Benedetta Emilia Molteni (épouse du ténor allemand Johann Friedrich Agricola, traducteur de l'ouvrage de P. F. Tosi ; elle étudia aussi avec Johann Adolph

Hasse et le castrat Felice Salimbeni), de Caterina Gabrielli, ainsi que de la basse, interprète privilégié de Haendel à Londres, Antonio Montagnana. Personnalité zélée, tant comme théoricien que comme praticien, Porpora était, d'après le témoignage d'Agricola, le professeur, le père, l'ami, l'imprésario et en même temps le tyran de ses élèves.

On dit que Porpora faisait répéter inlassablement les mêmes exercices à ses élèves. La *Feuille de Porpora* aurait été retrouvée dans les archives de Naples par Marcia Harris, professeur de chant et de piano. C'est en tout cas Harris qui publia ces exercices, avec un accompagnement de piano, à Londres, en 1858, avec le titre *Porpora's Elements of singing*. La méthode est basée sur les principales difficultés de l'art vocal : sons filés sur toutes les notes de valeur longue pour l'éducation du souffle, gammes diatoniques et chromatiques exécutées en doubles croches entre des intervalles de quinte ou d'octave, préparation du trille, trille, arpège et *gruppetto*. Cette feuille d'exercices aurait été conçue par Porpora pour le castrat Caffarelli, qui aurait travaillé cinq ans durant avec ces seuls fragments afin d'en acquérir une totale maîtrise.

3. **Giuseppe Aprile.** — En 1783, après une brillante carrière, le grand castrat Giuseppe Aprile (1732-1813) se retire à Naples, reprend son poste à la chapelle royale et fonde une école de chant. Il a, entre autres, comme élève, le ténor irlandais Michael O'Kelly qui rédigera une biographie du castrat. Comme Pistocchi et Bernacchi, la notoriété de Giuseppe Aprile s'établit en Europe, tant pour sa valeur d'interprète que pour ses excellentes qualités de pédagogue.

Les *36 Solfeggi* pour soprano et basse continue de Giuseppe Aprile sont, à leur époque, très diffusés. On en trouve de nombreuses copies manuscrites dans les bibliothèques et ils sont gravés à Naples à la fin du XVIII[e] siècle par Luigi Marescalchi.

Ils furent encore publiés à Londres, vers 1791, sous le titre *The Modern Italian Method of Singing with a variety of Progressive Examples, and Thirty Six Solfeggi...* Les solfèges d'Aprile sont précédés de 21 conseils (dont l'auteur n'est pas Aprile) portant sur les points essentiels de la technique vocale (intonation, son filé, passage de registre, *volata* de huit notes, gammes diatoniques et chromatiques, intervalles, notes brèves interrompues par des silences, prononciation). Il s'agit d'exercices permettant à l'élève de travailler isolément les difficultés. En France, les solfèges d'Aprile connaissent une large diffusion ; trois éditions (adaptées aux usages français) paraissent à Paris dans la première moitié du XIX[e] siècle : la première en 1819 ; la seconde par l'éditeur napolitain Carli, en 1830, et la troisième, en 1848, par Consul.

La grande cohésion technique et stylistique liant, depuis le XVI[e] siècle, le compositeur à l'interprète, l'enseignant à l'élève explique le succès connu par l'école de chant italienne. Cet enseignement se propagea dans toute l'Europe, grâce à la circulation d'artistes et de pédagogues, qui surent stimuler les talents locaux. Les quelques rares traités ou principes du chant italien (Caccini, Tosi, Mancini) furent traduits et adaptés au-delà des frontières, fertilisant deux siècles durant l'évolution de l'art vocal, jusqu'aux méthodes de chant monumentales publiées à Paris en 1840 par Luigi Lablache et Manuel Garcia.

Chapitre IV

L'AGE D'OR DES CASTRATS

« La beauté et la perfection de la voix consistent dans son étendue, dans sa douceur, dans sa légèreté, sa flexibilité, son timbre, son harmonie », écrit avec un certain regret Giovanni Battista Mancini en 1774. L'agilité, la délicatesse, l'extension de la voix, le volume sonore sont en effet les qualités que l'on peut reconnaître chez les plus grands castrats des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, qualités dues à une formation musicale complète et excellente mais aussi aux dispositions physiologiques très particulières (souplesse du larynx, volume des poumons, pureté du timbre de l'enfant soutenue par une force d'homme adulte) de ces chanteurs émasculés. Toutefois, décrire d'une seule manière le style de ces interprètes reste impossible car, au cours des décennies, chacun à leur tour, ces artistes développèrent des qualités techniques et expressives qui leur étaient tout à fait propres et qui évoluaient constamment en fonction des espaces où ils chantaient, de l'ampleur des ensembles instrumentaux qui les accompagnaient et des conditions matérielles dans lesquelles ils étaient placés dans chaque théâtre, chaque ville, chaque cour, chaque église et chaque pays. Actuellement, seuls les quelques commentaires d'époque, les partitions et le matériel pédagogique subsistants peuvent nous permettre d'imaginer ce qu'étaient l'art et le style des grands castrats qui, deux siècles durant, furent adulés et acclamés sur les plus grandes scènes d'Europe.

I. — Les premiers castrats dans les théâtres d'opéra

Baldassare Ferri (1610-1680) est l'un des premiers grands castrats se produisant sur les scènes de théâtre italiennes et européennes, avec deux très longs séjours

à Varsovie et à Vienne. Ferri excellait dans tous les genres de chant. Il avait une grande agilité vocale. Élancé et beau, il plaisait à son public. Son compatriote à Pérouse, Giovanni Andrea Bontempi, a laissé dans son *Historia Musica* l'un des rares témoignages que nous conservions sur ce chanteur d'exception. Ferri avait « la plus belle voix qui peut-être ait jamais existé..., écrit Bontempi. Son intonation était si parfaite et si surprenante qu'il montait et descendait, tout d'une haleine, deux octaves pleines, par un trille continuel, marquant tous les degrés chromatiques avec la plus grande justesse ». Et cela, « sans aucun mouvement de la tête, ni de la bouche, ni de la taille, immobile comme une statue ».

Giovanni Francesco Grossi dit Siface (1653-1697) est né près de Pistoia. On l'entend à Londres en 1687, dans un concert privé où, à l'étonnement général, il s'accompagnait lui-même magnifiquement au clavecin. On dit que son style était large, noble, expressif, enrichi d'ornements et que « sa façon de tenir une note en l'enflant et en la diminuant était admirable ».

Matteo Sassani, dit Matteuccio (1649/1667-1737) était un beau jeune homme qui, comme Siface, plaisait à la fois aux hommes et aux femmes. Il est dans la chapelle royale napolitaine, aux côtés de Nicolino, sous la direction du compositeur Alessandro Scarlatti. A Naples, on dit : « Chanter comme Matteuccio ! » ; on l'appelle aussi « le rossignol de Naples ». Avec Nicolino, il est l'interprète privilégié du style de Scarlatti. On peut dire que Matteuccio est plutôt un contralto qu'un soprano car, dans les opéras interprétés à Venise, en 1707, la tessiture du castrat est comprise entre le $ré_3$ et ne monte pas au-delà du fa_4 dans l'aigu (un soprano à cette période arrive généralement au *la* au-dessus de la portée). G. B. Mancini témoigne que, à Naples, on pouvait encore entendre la voix de Matteuccio, alors à un âge avancé, car le

castrat « avait l'habitude, par pure dévotion, de chanter à l'église tous les samedis ; et bien qu'il eût plus de 80 ans, sa voix était si fraîche et si claire, et il chantait avec tant de souplesse et de légèreté, que ceux qui l'entendaient sans le savoir croyaient que c'était un tout jeune homme ».

Dans la première génération des castrats de renom qui se produisirent sur les scènes de théâtre, on peut encore citer les deux grands Domenico Cecchi, dit Cortona (v. 1655-1717), ainsi que Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726), à Bologne, dont il a été question précédemment.

II. — **Nicola Grimaldi, dit Nicolino : acteur et chanteur**

Comme Matteuccio, Nicolino (1673-1732) est, à Naples, membre du Tesoro di San Gennaro et de la chapelle royale. Il passe une large partie de sa carrière à Venise, où il participe à plus de trente créations et où il reçoit l'ordre de Chevalier de Saint-Marc. Nicolino effectue deux séjours à Londres (1708-1712, 1715-1717), où il se fait le représentant de l'opéra napolitain et vénitien.

La presse anglaise ne tarit pas d'éloges. En 1709, on admire chez lui la qualité du jeu d'acteur. Les bras et les doigts du chanteur expriment les sentiments du personnage qu'il interprète avec tant d'exactitude « qu'un homme sourd réussirait à le suivre et à comprendre le sens du texte qu'il chante » (c'est ainsi que le peintre Marco Ricci le représente sur un tableau, où l'on voit Nicolino se produire dans un concert privé, à Londres). Un journaliste du *Spectator* apprécie le long combat que Grimaldi mène avec le lion, dans l'*Idaspe Fedele* du Napolitain Francesco Mancini. En 1711, Nicolino interprète le rôle d'Hermine dans *Rinaldo*, premier opéra composé par

Haendel pour le théâtre d'Haymarket. En 1712, alors que Nicolino s'apprête à quitter l'Angleterre, le même journal souligne avec regret : « Nous allons perdre le plus grand acteur de la musique dramatique actuellement vivant ou qui, peut-être, n'apparût jamais sur une scène. »

D'après Johann Ernst Galliard (1680-1749), traducteur anglais du traité de Tosi, aucun des successeurs de Nicola Grimaldi ne fut en mesure d'égaler ses talents combinés de chanteur et de comédien. « Il jouait à la perfection, et son chant n'était guère inférieur, témoigne Galliard. Ses variations dans les airs étaient excellentes », même si, dans les cadences, « ses artifices restaient souvent anciens ». Les deux rôles, Rinaldo et Amadigi, écrits pour lui par Haendel, demandent, toujours d'après Galliard, « une agilité et une maîtrise du souffle exceptionnelles : la tessiture y est comprise entre le *la* et le fa_4. En écoutant chanter Nicolino, le grand tragédien anglais Colley Cibber semble, pour sa part, satisfaire son sens de la mesure et de la variété. Depuis lors, aucun chanteur, écrit Cibber en 1740, « ne s'acquitta avec autant de justesse et de grâce que Nicolino du personnage incarné. La différence entre lui et le très grand favori des dames, Farinelli, ne tenait qu'au fait que ce dernier pouvait, parfois, nous surprendre avec plus de raffinement, mais Nicolino (en charmant le regard aussi bien que l'ouïe) suscitait en nous un plaisir plus varié et plus rationnel ».

En 1727, à Venise, Nicolino chante la partie de Thésée dans l'*Arianna e Teseo* de Porpora. Il a 54 ans et ne se soutient déjà plus que « par son action ». « Il parle plus qu'il ne chante », écrit l'abbé Antonio Conti. Néanmoins, il reste « le plus grand acteur de nos théâtres » et il est toujours fort applaudi encore par les Vénitiens, car « il exprime avec vivacité toutes les passions ». Le flûtiste allemand Johann Joachim

Quantz entend Nicola Grimaldi à Venise, à cette même période : la voix du chanteur ne lui semble effectivement plus très bonne, mais son style d'acteur reste admirable.

Le critique d'art et collectionneur vénitien Francesco Algarotti, qui est l'un des initiateurs les plus actifs de la réforme de l'opéra, voudrait, en 1755, donner une leçon aux chanteurs de son temps qui ne savent plus, dit-il, exprimer le sens du texte poétique et négligent de donner force et dynamisme dramatiques aux récitatifs. Pourtant, souligne Algarotti, en invoquant la mémoire de Nicolino, « le récitatif est le fondement premier de la musique vocale et les arias, elles aussi, doivent être bien représentées. Ce qui faisait dire à Nicolino : "Sur l'affiche de l'opéra, il est écrit *on récite en musique* et non *on chante*" ». Revenant sur la question importante de l'interprétation des récitatifs et rappelant à nouveau le souvenir de Nicolino, Mancini affirme que ceux-ci, bien déclamés « n'obtiennent – pas moins que les arias bien dites – des applaudissements, des cachets et des honneurs pareils à ceux que procure l'excellence du chant. Qu'en témoigne Nicola Grimaldi, dit le Cavalier Nicolino, poursuit Algarotti. Ce virtuose possédait avec tant de perfection le [métier de l'acteur] que, tout en étant pauvre d'autre talent, et non pourvu d'une belle voix, il se fit, dans la profession, une place tout à fait originale ».

A Venise, on regrettera longtemps les duos mémorables entre Nicolino et Marianna Benti Bulgarelli (cantatrice remarquée sur les scènes d'Europe pour ses talents de tragédienne), surtout dans la *Didone abbandonata* de Métastase, dont le castrat s'était fait l'interprète privilégié. A la fin du XVIII^e^ siècle, Charles Burney rappellera encore que Nicola Grimaldi était non seulement un grand chanteur, mais aussi un acteur remarquable.

III. — Les héros de l'opéra seria : Senesino, Caffarelli, Carestini

A l'époque où chante Nicolino, prévaut le style pathétique et élégiaque « à la Pier Francesco Tosi ». Il favorise, surtout chez les castrats, l'émission des sons en voix de tête, dans les passages d'agilité. Dans cette esthétique délicate du « clair-obscur », l'interprète doit savoir chanter sur le souffle *(cantare sul fiato),* c'est-à-dire porter sa voix et la soutenir avec douceur, la renforcer, la diminuer au bon moment. Celle-ci doit pouvoir jouer comme un archet sur une corde, obtenant des variations de *piani* et de *forti,* des couleurs (tout comme on module l'intensité et la vitesse du son, en modifiant la pression de l'archet sur les cordes). Le chanteur doit émettre des sons aigus, timbrés et brillants, bien placés « dans le masque » ; l'auditeur, lui, doit avoir l'impression de flotter sur le souffle de l'interprète.

Dans les années 1715-1720, avec les castrats de la nouvelle génération comme Bernacchi, Farinelli et Carestini, on évolue vers une technique d'émission « de poitrine », sans que celle-ci nuise à l'agilité et à la souplesse de la voix. C'est le triomphe d'un type de chant en force, dit « de bravoure », qui consiste essentiellement dans l'exécution des vocalises en pleine voix, faisant ressembler parfois le chanteur à un instrument de musique. Pistocchi aurait dit à Bernacchi : « Je t'ai appris à chanter et toi, tu veux jouer. » Le dessinateur vénitien Antonio Maria Zanetti s'amuse à représenter les longues vocalises d'Antonio Bernacchi s'enroulant comme des rubans autour du campanile de Saint-Marc.

En 1729, Pietro Metastasio remplace le Vénitien Apostolo Zeno comme *Poeta Cesareo* à la cour de Vienne. L'un et l'autre participent à la mise en place des conventions littéraires et musicale de l'opéra. Métastase surtout inonde les théâtres d'Europe de livrets considérés, pendant au moins une cinquan-

taine d'années, comme le modèle absolu du livret d'opéra seria. Ce sont le plus souvent des drames historiques issus de l'Antiquité grecque et romaine (masquant de nombreuses allusions aux péripéties de l'histoire contemporaine), dont les castrats, sous leurs casques à plumes, deviennent les héros ; des héros à la voix aiguë. Les monologues et les dialogues en récitatif, déclamés librement sur la basse continue, accompagnés par les cordes dans les moments d'intensité tragique, alternent avec les arias à *da capo*, dans le style tantôt large, noble et pathétique ; tantôt élégiaque et chantant, fait de grâce et de minutie où le violon épouse la ligne vocale ; tantôt dans le genre de bravoure où s'expriment vigoureusement la rébellion, les sentiments d'injustice, de trahison, éprouvés par le héros et dans une métaphore constante avec la nature en furie et la mer déchaînée. C'est là, dans ces très longues vocalises où le soliste semble combattre avec les instruments de l'orchestre (les cors et les hautbois tendent alors à se joindre aux violons) que le chanteur doit faire montre de ses capacités majeures de virtuosité et de force. Les *forti* et les *piani* délicats d'un castrat comme Loreto Vittori et du chant florentin disparaissent au profit de contrastes puissants, de jeux accentués d'ombre et de lumière.

Francesco Bernardi dit Senesino (v. 1685-1759) se produit à Londres, dans la première troupe formée par Haendel, puis en 1730, dans la seconde compagnie dirigée par le même compositeur. Senesino paraît à cette période dans plus de 32 opéras, la plupart de Haendel et de Bononcini. En 1734, après un litige avec le compositeur, Senesino rejoint la troupe concurrente que vient de former Nicola Popora. Senesino y chante aux côtés de Farinelli, dans une entente parfaite et un rapport d'estime mutuelle.

Senesino est surtout considéré comme le grand interprète de Bononcini et de Haendel (on l'entend dans *Ottone*, 1723 ; *Giulio Cesare*, 1724 ; *Tamerlano* et *Rodelinda*, 1725 ; *Alessandro*, 1726 ; *Tolomeo*, 1728 ; *Ezio* et *Sosarme*, 1732, *Orlando*, 1733). Il avait une voix d'alto très grave, peu étendue (mi_3 chez Haendel, sol_3 chez Bononcini), mais claire, expressive, souple, toujours très juste. Le flûtiste J. J. Quantz admira sa voix puissante, claire et douce de contralto,

sa parfaite intonation, l'excellence de ses trilles, sa diction inégalée, son style maîtrisé. « Sans surcharger les adagios d'ornements, il plaçait ceux-ci de façon très judicieuse. Il chantait les allégros avec beaucoup de feu et marquait les divisions rapides de la poitrine d'une façon articulée et plaisante. Son attitude convenait bien à la scène et son action était naturelle et noble. A ces qualités, précise Quantz, il joignait une silhouette majestueuse. »

Dans les opéras de Haendel, Senesino incarne principalement les héros amoureux. C'est alors le début du style dit « galant », où la ligne mélodique devient décorative à l'extrême et se fractionne en de tout petits groupes d'ornements. Senesino resta toutefois un chanteur de type noble et pathétique, style vocal qu'accompagnait bien sa stature imposante. Même si Haendel écrit pour ce castrat des arias très virtuoses (telle « *Quel torrente che cade dal monte* » dans le *Giulio Cesare* de 1724), avec des volatines en sextolets, des vocalises de huit mesures, des arpèges exécutés en staccatos interrompus par de brefs silences, Senesino ne représentait pas le castrat virtuose au sens absolu du terme, comme le sont davantage Farinelli et Carestini.

En 1739, le Français Charles de Brosses est à Naples et entend chanter Senesino. Il témoigne : « Je fus enchanté du goût de son chant et de son action théâtrale. Cependant, je m'aperçus avec étonnement que les gens du pays n'en étaient guère satisfaits. Ils se plaignaient qu'il chantait dans un *stile antico.* C'est qu'il faut vous dire que le goût de la musique change ici au moins tous les dix ans. »

Senesino est un castrat que l'on peut situer, au plan stylistique, dans la veine de Scarlatti et Bononcini, et qui trouve son accomplissement dans l'art vocal de Haendel. Senesino est à la jonction entre deux mondes. Il est un artiste complet : expressif,

techniquement parfait et bon acteur. Il est l'un des plus grands chanteurs du XVIII^e siècle.

Gaetano Majorano dit Caffarelli (ou Cafariello) (1710-1783) est, en quelque sorte, le frère spirituel de Farinelli, puisqu'il n'est guère plus jeune que Farinelli, est né dans un village voisin, et a étudié à Naples chez le même maître que Farinelli, Nicola Porpora. On dit que Caffarelli était aussi valeureux dans le chant ample que dans les passages de grande difficulté, et il exécutait avec une perfection prodigieuse et presque inimitable le trille et les gammes chromatiques qu'il aurait été le premier – selon certains – à introduire dans l'art du chant, et plus spécialement dans les mouvements rapides. Les partitions montrent davantage un castrat porté au style gracieux et chantant qu'à la virtuosité acrobatique. Sa tessiture, peu élevée, semble gagner quelques notes dans l'aigu avec les années. Ainsi, Gluck le porte-t-il au do_5 dans *La Clemenza di Tito*, à Naples, en 1752. La baron Grimm qui entend Caffarelli chanter à Paris, à la fin de l'année 1753, ne tarit pas d'éloges à son sujet. Il l'admire comme un chanteur d'une grande perfection. Il est subjugué par sa voix angélique, son charme profond, l'aisance et la précision de son interprétation très raffinée. Dix ans plus tard, David Garrick écrit : « Il me ravit plus que tous les autres chanteurs que j'ai entendus. Il me toucha. Et c'est la première fois que je fus touché depuis mon retour d'Italie. » Burney entend Caffarelli dans un concert privé, à Naples, en novembre 1770. Le castrat compte alors soixante années : « Il a désormais plusieurs notes faibles dans la voix, remarque Burney ; mais il a gardé certaines capacités qui prouvent amplement à quel point il dut être un chanteur exceptionnel. Il s'accompagna lui-même sur le clavecin, sans le secours d'aucun autre instrument ; l'expression, la grâce et la précision sont la marque de

tout ce qu'il entreprend. » Le Français Ange Goudar qui, probablement, a l'occasion d'entendre Caffarelli à Naples, à peu près à la même période que Burney, témoigne encore : « Cafariello récita dans un goût brillant. Secondé par une belle voix & une agréable figure, il en imposa à la scène. Jamais l'on ne porta plus loin l'audace du chant. Il récita en roi & représenta en monarque. S'il n'eut pas toujours le bonheur d'être aimé, il ne manqua jamais de plaire. C'est le seul Eunuque qui ait chanté jusques à l'âge de soixante dix ans sans détonner. On l'entend encore à Naples avec plaisir. »

Giovanni Carestini, dit Il Cusanino (v. 1705-1760), est le plus grand représentant du chant d'agilité après Farinelli. Il se produit à Londres en 1733, puis, la saison suivante, il est dans la compagnie de Haendel, qui écrit pour lui de longues vocalises virtuoses, destinées sans doute à faire concurrence à Farinelli, qui chante alors dans la compagnie rivale dirigée par Porpora.

D'abord soprano (plus de deux octaves, du *si* au contre-*ut*), sa voix baisse vers l'âge de 25 ans, et il devient alto (chez Haendel, sa tessiture est comprise entre le la_2 et le la_4). Quantz dira plus tard que Carestini avait plus de deux octaves, du $ré_2$ au sol_4. Ce grand castrat démontrait une parfaite aisance, dans tous les registres. Les rôles écrits pour lui par Haendel demandent une grande souplesse vocale, un contrôle sur le souffle et une tessiture de plus de deux octaves. En 1748, dans le *Demofoonte* de Hasse (qu'il crée à Dresde puis reprend à Venise) sa tessiture est comprise entre le mi_2 et le sol_4, avec des sauts d'intervalles d'une treizième. Tous admiraient le style et la voix de Carestini. Résumant d'une certaine manière les témoignages de Quantz, Mancini et Métastase, Burney écrit : « Sa voix fut d'abord un soprano puissant et clair, qui plus tard s'est trans-

formée en un contre-ténor, le plus ample, le plus fin et le plus profond qu'on ait peut-être jamais entendu [...]. Carestini était grand, très beau et majestueux. C'était un acteur très vivant et intelligent et, avec sa personnalité qui comportait une grande part d'enthousiasme, avec son imagination vive et inventive, il rendait intéressant tout ce qu'il chantait, avec goût, énergie et des embellissements judicieux. Il faisait preuve d'une grande agilité dans l'exécution des divisions difficiles en voix de poitrine, de la façon la plus claire et la plus admirable. Selon l'opinion de Hasse, ainsi que de nombreux autres professeurs, quiconque n'avait pas entendu Carestini ignorait le style de chant le plus parfait. »

IV. — **Carlo Broschi, dit Farinelli : le chant-spectacle**

La carrière théâtrale de Carlo Broschi (1705-1782) commence à Naples en 1720 et se conclut à Londres en 1737 : dix-sept ans pour faire de ce castrat l'un des plus grands interprètes et des plus grands mythes de tous les temps ! En 1737, il est engagé à Madrid, où il devient le chanteur personnel de Philippe V puis, en 1747, celui de son successeur, le roi Ferdinand VI. En 1761, Farinelli se retire dans sa belle villa de Bologne.

Farinelli arrive à Venise à la fin de l'année 1728. Il y retrouve son maître, Nicola Porpora, qui, depuis deux ans, exerce ses activités de compositeur et de pédagogue dans les théâtres et les *ospedali* de la lagune. Le public l'attend avec une impatience considérable car, la nuit de Noël, il chantera en duo avec Senesino, à Saint-Marc. Toutefois, après avoir entendu le jeune prodige dans un opéra de Porpora, l'abbé Antonio Conti, un peu déçu, relate : « Il est vray que l'agilité de sa voix est surprenante et qu'il partage un ton en quatre parties si vous le voulez,

mais enfin il surprend plus qu'il ne touche ; pour moi Faustina me touche plus... » En somme, conclut Conti, l'opéra dans lequel chante Farinelli se réduit à un concerto pour voix seule.

En 1730, Farinelli revient à Venise. Il chante le rôle de Dario dans l'*Idaspe,* composé par son frère Riccardo Broschi. Le public est en délire. Dans l'aria *Son quel nave*, témoigne un chroniqueur de l'époque, le castrat « attaquait la première note *pianissimo*, l'amplifiait peu à peu, diminuait le son de nouveau et enfin explosait en une série de passages d'une telle rapidité que les violonistes avaient peine à le suivre ».

Agé d'une vingtaine d'années, encore à ses débuts, Farinelli paraît alors au public un chanteur « moderne » au sens où l'entend Tosi et qui, comme Bernacchi, surprend son auditoire plus qu'il ne le touche. En 1731, il est à Vienne et chante devant l'Empereur. Charles Burney affirme que c'est Charles VI en personne qui aurait conseillé à Farinelli d'être moins généreux dans les traits de virtuosité. Il confia au jeune castrat « avec autant de douceur que d'affabilité que, dans son chant, jamais il ne se déplaçait ni ne restait immobile comme le commun des mortels ; tout chez lui était surnaturel. "Ces gigantesques enjambées, ces passages sempiternels, ces notes qui ne finissent jamais ne font que surprendre ; il est temps pour vous de songer à plaire ; vous êtes trop prodigue des dons de la nature : si vous désirez toucher les cœurs, il vous faudra prendre un chemin plus direct et plus simple." Ces quelques mots avaient amené un changement total dans sa manière de chanter, relate Burney ; depuis ce temps, il a toujours mêlé le pathétique et l'allègre, le simple et le sublime, et c'est ainsi qu'il a charmé les auditeurs autant qu'il les a étonnés ».

En 1734, Farinelli part pour Londres retrouver son maître Nicola Popora, appelé par la Noblesse en

Angleterre pour y diriger « la troupe rivale de celle de Haendel ». Le castrat fit sensation. Il « surpassa tous les autres chanteurs passés et étonna le public ». « Je réalisai, écrit en 1734 le poète italien Paolo Rolli, après avoir entendu pour la première fois Farinelli chanter sur scène, que je n'avais perçu qu'une petite partie de ce que le chant humain peut atteindre. » A Paris, dans le *Journal de l'abbé Prévost*, on trouve ce commentaire significatif du succès extraordinaire remporté par le castrat : « On aimoit les autres. Pour celui-ci on est idolâtre, on l'adore ; c'est une fureur. Il est impossible en effet de chanter mieux [...] ; un charme entraîne la foule [...]. Figurez-vous tout l'art de Senesino & de Carestino, avec une voix plus belle que celle des deux ensemble [...]. » Ange Goudar remarque encore : « Senesini fut le premier qui chanta dans le nouveau goût [...]. Farinelli le suivit de près & le surpassa. » Ainsi Farinelli s'inscrit-il dans le sillage de ses prédécesseurs, mais portant à un degré de perfection encore jamais atteint les innovations que ceux-ci avaient seulement amorcées.

Que savons-nous exactement de la voix de Farinelli ? Les témoignages convergent et affirment que son intonation était excellente. Sa voix parfaite, pure, sonore..., surprenante ! Avec le temps, sa tessiture de deux octaves s'élargit vers le grave. D'après Quantz, qui entendit Farinelli à Parme, en 1726, l'interprète possédait, à cette date, « une voix de soprano pénétrante, pleine, riche, lumineuse et bien modulée dont l'étendue allait [du *ré*$_3$ au *ré*$_5$] ». Quelques années plus tard, « celle-ci s'était élargie de quelques degrés vers le bas, mais sans perdre aucune note aiguë, si bien que dans de nombreux opéras, alors qu'une aria (généralement Adagio) était écrite pour lui dans la tessiture normale du contralto, d'autres arias, elles, étaient dans celle du soprano ». Farinelli avait en effet une grande aisance dans chacun des deux registres, soprano et alto. En 1728, l'abbé Conti décrit la voix de Farinelli en ces termes : « Il touche toutes les cordes, quelquefois dans le même air avec une agilité surprenante, et la voix qu'on appelle *di petto* est aussi forte en lui et aussi variée que celle *di testa* est sçavante et harmonieuse [...]. » Mancini précise : « On trouva sa voix...

riche dans son étendue par les graves profonds, et les aigus dont on n'a jamais entendu de pareils aujourd'hui. » En ce qui concerne la technique respiratoire, l'une des clés de l'art de Farinelli (et de l'enseignement de Porpora), on dit que le castrat avait « l'art de savoir conserver, et reprendre souffle avec économie, sans que jamais personne ne s'en aperçoive ; cette technique commença et finit avec lui ». Burney explique que, « grâce à la conformation naturelle de ses poumons et à l'économie artificielle de son souffle, Farinelli pouvait prolonger [le son] si longtemps que même ceux qui purent l'entendre restaient incrédules. Bien qu'incapables de déceler l'artifice, les auditeurs imaginaient, en effet, que le castrat se faisait soutenir par quelque instrument caché derrière la scène qui maintenait le son pendant que celui-ci reprenait son souffle. En 1770, Farinelli racontera à Charles Burney (qui était allé lui rendre visite dans sa villa de Bologne) qu'il avait perfectionné cette technique à l'âge de 17 ans, à Rome, où il avait pris l'habitude de se livrer à une joute avec un trompettiste du théâtre où il chantait. Chacun enflait et diminuait le son à son tour. Tandis que l'instrumentiste arrivait à bout de souffle, Farinelli, lui, se mettait à enchaîner les « passages les plus rapides et les plus difficiles » et, seules les acclamations du public réussissaient à l'interrompre dans son élan. C'est de ce moment « que date cette supériorité que celui-ci conserva ensuite sur tous ses contemporains ». Et, ajoute Burney, Farinelli était assez astucieux pour « proportionner la force de sa voix à l'espace que celle-ci devait traverser avant de toucher l'ouïe de son auditoire », élément fondamental pour ces chanteurs qui devaient s'adapter à des salles de théâtre de plus en plus vastes (tel le San Carlo, à Naples, inauguré en 1737).

Farinelli est, avant tout, reconnu comme un chanteur d'agilité. Son trille surtout était remarquable. Mancini le qualifie de « rare et parfait » ; doux et beau, selon les uns et les autres. Giovenale Sacchi, qui fait la première biographie du chanteur en 1784, dit qu'il était « perlé, régulier et, comme on dit, rond ». Quantz explique que sa gorge très agile lui permettait d'exécuter les intervalles les plus larges avec beaucoup de rapidité, de facilité et de sûreté. Les passages et toutes les variétés de mélismes ne lui présentaient aucune difficulté. Les embellissements étaient bien placés, détachés et articulés avec clarté. Sa science de l'ornementation est incontestable. Grâce à la solide formation reçue chez Porpora, unie à son goût et à son imagination, Farinelli réussit à varier les passages à l'infini. Son « naturel créatif [...], guidé par le savoir [lui permettait] d'exécuter des traits étranges, et si particuliers, que personne ne put jamais l'imiter ». Quantz dit que, « dans l'invention de

l'ornementation libre au sein de l'*Adagio*, il était plein de fantaisie ». Sacchi précise encore que, chaque soir, Farinelli présentait à son public des cadences et des passages nouveaux. Le miracle vocal représenté, à son époque, par Farinelli, résultait donc d'une harmonieuse combinaison de dons physiques, d'instinct musical, de science et de créativité ; sa gloire européenne n'ayant pas entaché sa modestie, il continua à étudier et à progresser sans cesse.

Hélas, les quelques souvenirs et les partitions exécutées par le sopraniste sont les seuls vestiges permettant d'imaginer le style de Farinelli. En 1789, déjà Burney remarquait que, « de son goût et de ses ornements, nous ne pourrions désormais que nous former une idée imparfaite ; même s'ils avaient été préservés par écrit en simples notes, ceux-ci ne montreraient que son invention et son savoir, sans nous permettre de déceler cette expression et cette douceur qui rendaient son interprétation si parfaite et si surprenante ».

La Bibliothèque nationale de Vienne conserve un recueil d'arias célèbres chantées par Farinelli tout au long de sa carrière et envoyé par le castrat, en 1753, de Madrid, à l'impératrice Marie-Thérèse. La première de ces pièces est une version ornée par Farinelli lui-même de l'aria *Quell'usignuolo*, interprétée en 1734 par le castrat à Venise, dans la *Merope* de Giacomelli, aux côtés de Caffarelli. On voit que l'artiste y conserve l'idée thématique, ainsi que certains appuis et appoggiatures. Mais il pulvérise chaque temps, en l'ornant de multiples notes en valeurs brèves et irrégulières, reliant ces petites cellules entre elles par des effets syncopés, alternant les traits en *staccato* et ceux en *legato*, afin de maintenir, dans son auditoire, un état de surprise continuelle. Il élargit la tessiture du chant écrit par le compositeur de deux tons dans le grave et d'un ton dans l'aigu. L'accroissement des vocalises exige de lui souffle, précision rythmique et agilité. La poésie n'est plus qu'un simple support phonétique, fournissant les voyelles où vocaliser. L'accompagnement est réduit au minimum. Cette variation est un souvenir de la *Feuille de Porpora*, ainsi que des exercices effectués avec assiduité par les jeunes castrats dans les conservatoires napolitains.

La virtuosité acrobatique de Farinelli suscita de nombreux imitateurs à le suivre. Il fit naître une

mode qui fut fortement réprouvée par les commentateurs de l'époque. En 1738, le comédien Luigi Riccoboni affirme que c'est plutôt la mezzo-soprano vénitienne Faustina Bordoni, épouse du compositeur Johann Adloph Hasse, qui aurait été l'instigatrice de cette vogue. En imitant la cantatrice, les castrats auraient propagé le mauvais goût du chant. Riccoboni écrit que Farinelli est « le plus moderne et le plus jeune des chanteurs italiens de grande réputation ». Il chante dans le style de Faustina, mais selon l'opinion des très grands connaisseurs, il est infiniment meilleur qu'elle, « ayant atteint le plus haut degré de la perfection ». Riccoboni ne cache pas sa désapprobation face à ce style moderne qui n'est plus maintenant que bizarrerie. L'artifice, constate le célèbre homme de théâtre, « a pris la place de la beauté et de la simplicité ; et ceux qui cherchent l'expression, la vérité, lorsqu'ils la rencontraient dans la musique italienne d'autrefois ne trouvent plus maintenant que des singularités. Ils admirent, c'est certain, l'étonnante agilité des chanteurs, mais ils ne sont pas émus du tout ». Ange Goudar, à son tour, accuse Faustina d'être responsable de la décadence de la musique et de l'habitude d'exécuter trop de notes dans une même mesure : « Les volades défigurèrent le pathétique, & lui firent perdre cette gravité, qui soutient son caractère. Au lieu de rendre une expression tendre, on courut après elle... »

Sans délaisser son extraordinaire agilité vocale et sans retourner au goût antique valorisant l'expression par la gestuelle, Carlo Broschi évoluera toutefois vers un style plus personnel, alliant l'habileté et la performance techniques au charme d'un pathétisme léger. Mancini rappelle que l'interprète était aussi valeureux pour « chanter au cœur que dans le genre gracieux ». Stefano Arteaga, pour sa part, affirme que Farinelli

possédait « le même degré d'excellence dans le style léger que dans le pathétique, [et] par-dessus tout une graduation très exacte [qui lui permettait] d'alléger et de diminuer successivement la voix selon le caractère des sentiments ». Voilà, ajoute l'auteur de ces lignes à l'attention des chanteurs contemporains, « les admirables qualités qui lui sont unanimement reconnues : et qui par la suite le menèrent à cette gloire sublime que personne ne peut ignorer ».

Burney écrit que « sans le secours de gestes particuliers ou d'attitudes élégantes, Farinelli enchanta et surprit l'oreille par la force, l'étendue et les notes douces comme le miel et sa simple voix, sans avoir rien à exécuter, à articuler, ou à exprimer ». Il faut en effet rappeler que Farinelli, à la différence de nombreux autres castrats, ne savait pas se mouvoir sur la scène. Que toute sa séduction, tout son spectacle était dans son chant. Que c'est sa voix, et sa voix seule, qui créait la surprise, l'émotion, l'allégresse et la détresse ; qui subjuguait le public.

En 1730, alors que le grand castrat s'apprête à quitter la lagune, un Vénitien écrit, déjà avec nostalgie : « Un certain trille et goût napolitain, une vocalise non battue, mais glissée... Écoutez ! N'est-ce pas cela Farinelli ? »

V. — Gioacchino Conti, dit Gizziello : un chanteur élégiaque de l'âge galant

Gioacchino Conti, dit Gizziello (1714-1761), est un chanteur au style tendre et élégiaque, qui prend, d'une certaine façon, le contre-pied de la virtuosité de force développée par ses prédécesseurs. Né près de Naples, il fut l'élève le plus talentueux de Domenico Gizzi. Mancini relate que l'on ne peut « décrire ni les égards chaleureux du maître dans sa manière de lui enseigner, ni la docilité du bon élève dans la façon

d'obéir à son maître. L'un et l'autre ayant décidé de ne pas se quitter tant que ce dernier n'aurait pas atteint la perfection. Un incident les sépara néanmoins ; un ordre souverain de la cour impériale de Vienne fit échouer leur résolution mutuelle [...]. Loin de son professeur, le jeune Gizziello n'en cessa pas moins de mettre en pratique tous les conseils reçus, et de continuer son étude en respectant les règles de son maître ». Gizziello commence sa carrière à Rome, puis la poursuit à Vienne et à Venise. Entre 1752 et 1755, le castrat est à Lisbonne, puis il est appelé par Farinelli à la cour de Madrid.

Il arrive à Londres en 1736. Pour lui, Haendel écrit des mélodies très aiguës, montant jusqu'au do_5 et Burney rappelle que le compositeur, pour la première fois, dans *Atalanta*, se confrontait à une tessiture aussi aiguë : « Nicolini, Senesino et Carestini étaient tous contraltos, écrit l'historiographe. Il y avait souvent de la dignité et de l'esprit dans leur style ; mais Conti avait de la délicatesse et de la sensibilité ; avec tous les raffinements accumulés depuis près de trente ans, époque du premier tour d'Italie de Haendel... Je pense qu'il n'est pas difficile, poursuit Burney, de déceler, particulièrement dans le premier acte, qu'en composant le rôle destiné à Conti dans cet opéra, il modela sa mélodie sur le style de ce nouveau chanteur. En effet, Haendel était toujours remarquablement judicieux pour écrire selon le goût et les talents de ses acteurs, en mettant en relief leur valeur et en dissimulant leurs imperfections. »

Pour s'adapter à la voix et à l'expression de Gizziello, G. F. Haendel modernise son style. On dit que le compositeur saxon aurait mêlé, dans ses partitions d'opéra, à la fois des aspects « antiques » (proches d'un « Corelli hautement raffiné »), des traits « modernes » – dans les parties vocales, comme dans le traitement instrumental (accompagnement léger,

effets de mouvements contraires, basse discrète...) –, une expression gracieuse et un pathétique exquis, propres au style vocal de Gizziello.

Tous les commentaires pouvant témoigner de l'art de Gizziello sont hélas posthumes. Goudar rappelle que, à l'âge de 16 ans : « C'est lui qui, dans l'opéra d'Artaserse, fit pleurer toute Rome par ce seul accent *"E pur son innocente"* [et pourtant, je suis innocent !]. » « Egizziello effaça tous les musiciens de son tems, écrit ailleurs le même auteur, tant par l'harmonie de la voix que par la douceur du chant. L'art de l'expression fut son premier talent. Il récita au cœur et chanta à l'âme. » Quelques années plus tard, Goudar nuance pourtant son opinion. Conti fit certes partie des chanteurs italiens qui firent pleurer leur auditoire ; mais, ajoute Goudar, « si on y fait bien attention, on trouvera que c'est presque toujours dans les morceaux de récitatif, & jamais dans les airs, c'est que ceux-là approchent plus de l'accent ordinaire qui est la voix de la nature ».

On considère Gizziello non seulement comme l'un des meilleurs castrats du XVIII[e] siècle, mais aussi comme un interprète scrupuleux des manières les plus pures du *buon canto*. On dit qu'il voulait toujours arriver dans le lieu où il devait chanter avant son accordeur, par crainte que son clavecin ne fût pas assez parfait dans l'accord. Son intonation était pure et rigoureuse. Plus que l'extension et la force de l'effet, ce qui surprenait chez lui, c'était l'aisance, la fluidité des sons et la parfaite intonation. Le chant, d'après lui, ne devait pas plaire ou à l'auditeur ou au chanteur, mais il devait ravir l'un et l'autre.

Après 1740, les compositeurs accordent un intérêt croissant à l'orchestre, au timbre, à la conduite des thèmes. La basse échappe à sa fonction de simple soutien harmonique ou contrapuntique et s'empare de fragments mélodiques réservés jusque-là au chanteur et à la partie instrumentale dominante. Par la multiplication des parties chantantes, la diversification de

l'instrumentation et la circulation des idées entre les parties, l'édifice orchestral s'enrichit, sur le plan des timbres, comme sur celui de l'harmonie. La mélodie vocale n'est plus l'unique élément musical animant l'ensemble : l'interprète se mêle au bloc harmonique qui soutient le soliste sans lui montrer de soumission ni l'écraser dans un fracas orchestral contre lequel il lui faut vaincre ou périr. Les parties s'équilibrent tout en se multipliant et en se rendant autonomes. Si le chanteur essaie de faire concurrence au violoniste dans la virtuosité, le violoniste, lui, rivalise maintenant avec le chanteur dans la variété et la force expressives. On dit de Vivaldi qu'il prenait les gosiers des chanteuses de la Pietà pour le manche de son violon. Et Charles de Brosses, en 1739, témoigne que « la Zabetta des Incurables est surtout étonnante par l'étendue de sa voix et le coup d'archet qu'elle a dans le gosier, comme si elle maniait le violon de Somis ». Cette tendance ne fait que s'accentuer avec le temps. Métastase écrit par exemple à Farinelli, en 1756, que le castrat Mazzanti saura plaire au public viennois, car il est un « grand violoniste en voix de fausset ». Le goût pour les notes suraiguës, l'agilité exécutée avec une rapidité stupéfiante par les sopranos et les contraltos se développent. L'art de Baldassare Ferri, de Nicolino et de Senesino est oublié et la qualité de l'expression passe au second plan. Ainsi naîtra lentement, en Italie d'abord, puis à Vienne, l'idée d'une réforme devenue indispensable de l'opéra seria ; le besoin d'un retour à l'éthique première de la musique et du chant.

Chapitre V

GAETANO GUADAGNI ET LES DERNIERS GRANDS CASTRATS

I. — Gaetano Guadagni, le castrat de la réforme

Le castrat alto Gaetano Guadagni (1725-1792) est engagé en 1746 à la basilique Saint-Antoine de Padoue, poste qu'il abandonne rapidement pour entreprendre une brillante carrière sur les scènes européennes. Il se produit en Angleterre (1748-1755 ; 1769-1770), en France (1754), au Portugal (1759), à Vienne (1762-1765), Innsbrück, Stuttgart et Postdam. En 1777, il se retire à Padoue, où il retrouve sa place dans la chapelle du Santo.

1. **Guadagni à Londres, Lisbonne et Parme.** — Dans les années 1748-1750, Guadagni chante à Londres, au théâtre de Haymarket, avec une compagnie de chanteurs bouffes italiens. Haendel qui l'entend, apprécie son style et décide d'adapter pour le-castrat les parties du *Messie* et de *Samson*, initialement écrites pour la tragédienne et chanteuse anglaise Susanna Maria Cibber. Il compose spécialement pour lui la partie de Didimus dans l'oratorio *Theodora*. En

Angleterre, Guadagni rencontre aussi le célèbre dramaturge David Garrick, directeur du théâtre de Drury Lane, avec lequel il va travailler et perfectionner son jeu scénique, étape fondamentale qui donnera une impulsion décisive à sa carrière et à son style de chanteur.

Le huguenot David Garrick avait fait ses débuts sur scène en 1741, s'imposant comme le plus grand acteur de Shakespeare. En même temps, il cherche à rompre avec le style dramatique pompeux et à réformer le théâtre de prose, en imprimant un rythme plus souple au ballet et à l'opéra. Il se fait le chef de file de la pantomime expressive, plaçant le corps, les regards, les éclairages au service de l'expression la plus sobre mais la plus efficace possible. Comme directeur du théâtre de Drury Lane, Garrick s'alliera aux diverses tentatives menées, ici et là en Europe, par les réformateurs de l'opéra : suppression des diversions incidentelles et concentration sur une même idée poétique. Il fait valoir sur les scènes françaises ses innovations dans l'éclairage, son penchant pour le pittoresque et reste en contact avec des personnalités influentes comme Voltaire et le chorégraphe Noverre.

En 1750, Gaetano Guadagni est au Portugal où il prend des leçons auprès de Gioacchino Conti, le héros de l'expression touchante. En 1755, Guadagni retourne à Londres ; en février il chante la partie de Lysander dans *The Fairies*, un opéra dont le livret est écrit par Garrick et mis en musique par John Christopher Smith, au théâtre de Drury Lane. Quatre ans plus tard, le castrat est de retour en Italie. Il se produit à Parme, ville gouvernée par le ministre français Léon du Tillot et métamorphosée en un vivant foyer musical et théâtral, sur le modèle de l'Académie royale de musique de Paris. Du Tillot engage les meilleurs chanteurs italiens et suscite la création d'un genre théâtral hybride, qui satisfasse à la fois l'esthétique de la tragédie lyrique de Jean-Philippe Rameau (mêlant chœurs, danses et chants) et la séduction mélodico-expressive de l'opéra seria italien. Le librettiste génois Carlo Innocente Frugoni

et le compositeur Tommaso Traetta s'efforcent de réaliser cette osmose idéale, annonciatrice de la réforme qui verra bientôt le jour à Vienne. Sur les scènes du Teatro Regio de Parme, Guadagni participe à l'opéra-ballet *Le Feste d'Imeneo* et chante dans *Enea e Lavinia*, drame musical inspiré de Fontenelle.

2. **Guadagni à Vienne, dans l'*Orfeo* de Gluck.** — En 1761, Guadagni est à Turin dans un opéra de N. Piccinni. L'année suivante, il est engagé à Vienne, à la cour de Marie-Thérèse. Dans la ville des Habsbourg, la vie musicale est encore dominée par le librettiste Pietro Metastasio, *Poeta Cesareo*, et par le compositeur saxon Johann Adolph Hasse. Pour ces deux grandes figures du monde européen de l'opéra seria, Guadagni interprète successivement, entre 1762 et 1765, au Burgtheater, trois opéras : *Il Trionfo di Clelia*, *Egeria* et *Romolo ed Ersilia*. Mais, parallèlement à ces tendances traditionnelles, se met en place le mouvement de réforme de l'opéra seria, guidé par Giacomo Durazzo, directeur de la musique à la cour viennoise, le compositeur Christoph Willibald Gluck (qui avait lui aussi rencontré Garrick à Londres), le poète-librettiste italien Ranieri Calzabigi, ainsi que le chorégraphe Gasparo Angiolini. Depuis longtemps Guadagni se démarque des chanteurs de son époque (des castrats surtout !) en purgeant l'aria des ornements qui l'encombrent et en façonnant une forme d'interprétation misant sur la recherche de l'expressivité. Et puis, en Angleterre, le chanteur s'était imprégné des principes enseignés par David Garrick... A l'équipe déjà constituée à Vienne, Guadagni est donc prêt à s'agréger comme la pièce manquante d'un puzzle. Il va se faire le porte-parole des revendications nourries par les quatre autres ; il devient l'inspirateur essentiel et la voix de la

réforme. Ainsi, le 5 octobre 1762, c'est lui qui crée, sur la scène du théâtre de cour, le rôle d'Orfeo, dans cet opéra fortement symbolique qui marque dans l'histoire de la musique la mise à flot de la réforme mélodramatique. Un an plus tard, le compositeur Tommaso Traetta, appelé à Vienne par Durazzo, compose pour le château de Schönbrunn *Ifigenia in Tauride*, pur reflet d'*Orfeo*, ou plutôt second volet d'un diptyque tout entier articulé autour de la personnalité de Gaetano Guadagni. Traetta participe totalement à l'esprit de la réforme.

3. **Guadagni, protagoniste de la réforme mélodramatique.** — La réforme mélodramatique qui est en gestation à Parme dans les années 1750, qui émerge à la lumière à Vienne en 1762 et qui trouve son essor à Paris après 1770 (où le rôle d'Orphée est réécrit, en 1774, par Gluck pour un ténor) est le signe d'une évolution esthétique qui concerne l'Europe entière, le théâtre de prose comme le théâtre d'opéra. Elle est l'aboutissement d'un cheminement mené à la fois par les librettistes (Frugoni, Coltellini, Calzabigi), par les compositeurs (Jommelli, Traetta, Gluck), par les chanteurs de la génération de Guadagni (Tommaso Guarducci, Giusto Ferdinando Tenducci), par les chorégraphes français et italiens (Noverre, Cahussac, Angiolini), par les dramaturges (Garrick, Lessing, Diderot, Voltaire, Rousseau), par les comédiens comme Marie-Françoise Dumesnil, par les essayistes (Algarotti, Planelli, Arteaga), par les scénographes... pour briser la matrice littéraire et musicale sur laquelle l'opéra seria vient s'imprimer imperturbablement depuis une cinquantaine d'années. Pour les réformateurs, il s'agit de perfectionner l'utilisation de l'espace scénique, les éclairages, les costumes, les expressions du corps, du visage et du regard, de rétablir le rapport entre la poésie et la musique,

l'équilibre entre les parties instrumentales et vocales, d'intégrer les chœurs et les ballets au drame... afin de parvenir à un maximum de réalité et d'efficacité scéniques, de purifier la ligne mélodique en éliminant les ornements, les *da capo* porteurs d'invraisemblance dramatique et qui interrompent l'action. C'est un nouveau retour à l'éthique de la tragédie grecque, une aspiration à l'art total qui préfigure déjà l'esthétique du grand-opéra et les expériences des compositeurs romantiques.

4. **Guadagni dans la nostalgie d'Orphée.** — L'opéra de Gluck, *L'âme du philosophe ou Orfeo ed Euridice,* créé à Vienne en 1762, représente l'apogée du voyage musical et spirituel de Guadagni dans l'Europe des Lumières. Le rôle d'Orphée propulse définitivement l'interprète à la dimension d'un mythe. Il devient l'emblème des milieux intellectuels et ésotériques de Vienne et celui des cercles académiques de la ville de Padoue où le chanteur passe les quinze dernières années de sa vie. Jusqu'à sa mort, dans une nostalgie indélébile, Guadagni sera identifié au héros de l'Antiquité grecque. C'est pour lui que l'on recrée *Orfeo ed Euridice* à Londres en 1770. Hélas, sa voix s'est altérée et Guadagni doit chanter maintenant dans la tessiture de soprano. Il ne peut déjà plus interpréter le rôle original d'Orphée et se limitera à un pastiche d'airs de Gluck, Jean-Chrétien Bach, ainsi que d'airs composés par lui-même pour cette représentation anglaise. Le public est déçu : le style et le jeu scénique du castrat sont toujours excellents, mais sa voix est devenue faible. Il chantera encore le rôle d'Orphée à Munich, cinq ans plus tard (avec une mise en musique d'A. Tozzi) ; à Venise en 1776 sur une partition de Ferdinando Bertoni et à Padoue, en 1782, sous forme d'oratorio ; en 1784 encore, lors des funérailles d'un grand

mécène local et enfin dans son propre palais, sur son théâtre de marionnettes qu'il exhibait avec fierté aux personnalités étrangères qui venaient lui rendre visite dans sa maison.

Le style vocal de Gaetano Guadagni était très pur et expressif, affirment Ange et Sarah Goudar, il réalisait les sons filés avec une merveilleuse précision. D'après les Goudar, Guadagni aurait même fini par irriter le public anglais, car il refusait de venir saluer l'auditoire avant que la représentation ne soit totalement terminée. La sobriété de son style vocal inspira les compositeurs. Son maintien scénique, sa dignité, sa grandeur morale enrichirent la veine des librettistes. D'un théâtre à l'autre, la personnalité physique, intellectuelle et artistique de l'interprète transcendit les personnages que les librettistes et les compositeurs écrivirent pour lui. Charles Burney, qui était l'ami du chanteur, témoigne encore : en tant qu'acteur, Guadagni « ne connut pas d'égal sur aucune scène d'Europe, sa personne était extraordinairement élégante et noble ; son visage empreint de beauté, d'intelligence et de dignité et ses attitudes et gestes étaient si pleins de grâce et de justesse qu'ils auraient pu servir d'études à un statuaire. Mais, bien que sa manière de chanter était tout à fait délicate, raffinée, sa voix, au premier abord, surprenait toutes les oreilles... La musique qu'il chantait était la plus simple qu'on puisse imaginer ; quelques notes, avec des pauses régulières lui donnant la possibilité de s'extraire de la musique et de la gestuelle, étaient tout ce qu'il voulait. Et dans ces effusions improvisées, il démontrait le pouvoir acquis par la mélodie dissociée de l'harmonie, voire même totalement privée du soutien de l'accompagnement unisson ».

II. — Des castrats au service de l'expression juste : Pacchiarotti, Rubinelli, Rauzzini

Gasparo Pacchiarotti (ou Pacchierotti, 1740-1821) entre dans la chapelle musicale de Saint-Marc dès 1757. Il mène sa carrière théâtrale parallèlement à cet emploi, à Venise surtout, mais fréquemment aussi à Londres. Il suit d'abord le compositeur Ferdinando Bertoni à Londres, en 1788, et chante de façon intermittente, à Venise et en Angleterre, jusqu'en 1791. Outre ses emplois au King's Theatre, on l'entend souvent en concert, notamment avec les deux grands castrats retirés en Angleterre, Venanzio Rauzzini et Giusto Ferdinando Tenducci. A Venise, le grand castrat chante à Saint-Marc dans les œuvres sacrées de ses compatriotes, Baldassare Galuppi (pour les funérailles du compositeur, en 1785) et Ferdinando Bertoni (par ex. dans le *Requiem*, avec son sublime *Dies irae*). En 1792, Gasparo Pacchiarotti participe à l'inauguration du théâtre La Fenice, lors de l'Ascension 1792, avec *I Giuochi d'Agrigento* de Paisiello, aux côtés du grand ténor Giacomo David. Pacchiarotti se retire ensuite dans sa villa de Padoue. Il chantera devant Napoléon en 1796.

Gasparo Pacchiarotti était un chanteur et un acteur de très grand talent, très admiré en Angleterre pour son jeu scénique, son expression extrêmement pathétique et sa façon d'interpréter le récitatif. Sa voix s'étendait du *si* grave au contre-*ut*, soit un peu plus de deux octaves. On dit que, dans les concerts privés, il pouvait chanter une octave plus basse et donc interpréter des airs écrits pour ténor. Dans le sillage de Gaetano Guadagni (son voisin à Padoue), ce castrat attachait une importance capitale à l'intelligibilité des paroles ; aussi ne surchargeait-il pas la mélodie d'ornements, tout en étant capable d'une grande

variété et inventivité dans l'improvisation, comme le montre son traité d'ornementation *(Modi generali del canto)* publié par Antonio Calegari, selon les principes du chanteur. On peut dire que Pacchiarotti était excellent dans différents styles.

Giovanni Rubinelli (1753-1829) est lui aussi un castrat plus attaché à l'expression qu'à la virtuosité. Il avait une tessiture d'alto. Il débute à Stuttgart en 1753. En 1778, il participe à l'inauguration de la Scala, à Milan, aux côtés de Pacchiarotti. Il prend sa retraite à Brescia où il meurt en 1829. Charles Burney, qui compare Rubinelli à Pacchiarotti, en a laissé un excellent portrait, dans son chant comme dans son jeu scénique : « D'aspect, Rubinelli est grand et majestueux ; de comportement, il est doux et aimable. Son entrée en scène est pleine de dignité ; et dès l'instant où l'on entend sa voix, il ne fait pas de doute pour les auditeurs qu'il est le premier chanteur [...]. Son articulation est si pure et ses récitatifs si bien accentués que l'on n'a jamais besoin de regarder le libretto pendant qu'il chante, si l'on comprend l'italien. Son souffle est si puissant et son intonation si sûre que je ne l'ai presque jamais entendu chanter faux. [...] Il avait une plus grande variété d'ornements que tous les autres chanteurs que j'ai entendus, à l'exception de Pacchiarotti, qui le surpassait non seulement par la richesse d'invention et la fantaisie, mais aussi par l'émotion naturelle et l'expression touchante [...]. A Londres, il fut critiqué par le public parce qu'il changeait et embellissait les airs du compositeur... En réponse, Rubinelli chanta *Return, O God of Hosts* à Westminster Abbey de façon si simple et si pure que ceux qui vénéraient le plus Haendel le trouvèrent plat et insipide. »

Le castrat Venanzio Rauzzini (1746-1810) a été un élève de Porpora. Il cueillit de grands succès pour la qualité de sa voix de soprano, son style sobre, intelli-

gent et expressif. Si sa technique vocale était moins parfaite que celle de Pacchiarotti, en revanche il avait sur son confrère une supériorité importante pour la scène : il était très beau ! C'est encore Burney qui le décrit : « Son goût, sa fantaisie, sa finesse, alliés à sa beauté et à sa façon de jouer intelligente et inspirée lui valaient tous les suffrages. » Sa voix aurait dépassé deux octaves. On l'entendit dans les partitions de Guglielmi, Bernasconi et Paisiello. Il chante deux fois pour Mozart au carnaval de 1772, à Milan, dans le *Lucio Silla* où il est *Primo Uomo*. Mozart écrivit pour lui le motet *Exsultate, jubilate* (K. 165/ 158 *a*).

Rauzzini part pour Londres et fait de Bath sa résidence définitive. Il travaille avec de nombreux artistes et organise des concerts, chantant lui-même à Dublin avec Tenducci et Pacchiarotti. Après 1776, il préfère se consacrer à la composition ; à cette date aussi on trouve sa voix belle mais trop faible (Burney pense qu'il dédie trop de temps à la composition ; que Rauzzini est devenu meilleur compositeur et claveciniste que chanteur). Il était sans doute devenu trop gras pour pouvoir encore se présenter au théâtre. Il écrit de la musique vocale, scénique et instrumentale, de la musique de chambre qu'il publie en Angleterre. Sa *Vestale* n'a malheureusement pas de succès. Il compose d'autres œuvres scéniques *(L'ali d'amore*, et *Piramo e Tisbe)* et, en 1777, la cantate *La Partenza*, qu'il chante aux côtés de la célèbre soprano anglaise Nancy Storace. Il ne quitte plus sa maison de Bath où il reçoit de nombreux amis et musiciens, dont Joseph Haydn qui le visite en août 1794 et qui écrit pour lui une petite chanson, *Turk was a faithful dog and not a man*, à l'occasion de la mort de son chien.

III. — Les derniers grands castrats virtuoses : Marchesi, Crescentini, Velluti

Luigi Marchesi (1754-1829) est l'un des plus grands virtuoses de sa génération. Marchesi était milanais et fils de musicien. Adolescent, il aurait décidé lui-même de se faire émasculer, contre la volonté de son père. Il fait ses débuts à 17 ans à Rome dans le genre de l'*opera buffa* et dans trois rôles féminins. Il est l'interprète surtout des œuvres de Francesco Bianchi et Giuseppe Sarti. L'étendue de sa voix était de deux octaves et demie (du sol_2 au contre-*ré*). Marchesi avait le don de la mise en scène. Stendhal relate qu'à chaque lever de rideau, le castrat exigeait d'apparaître au sommet d'une colline, portant un casque à plumes blanches étincelantes qui avaient au moins six pieds de haut, avec un bouclier et une lance au côté. Il était salué par une sonnerie de trompette et, pour se mettre en voix, il commençait par chanter le rondo *Mia speranza io pur vorrei*, extrait de l'opéra *Achille in Sciro* de Sarti. D'après Stendhal, ce castrat aurait préparé le mauvais goût qui s'installa ensuite dans la musique. Mais, avec toutes ses extravagances, il paraissait toujours très sympathique au public. Il se produit pour la dernière fois à la Scala en 1805.

On dit que Marchesi aurait gagné durant sa carrière plus de 1 500 000 F qu'il distribua aux musiciens besogneux et il fonda également un institut pour les veuves et les orphelins de musiciens. Un témoin de l'époque dit que sa voix était « sonore, homogène, son intonation irréprochable et qu'il contrôlait sa voix comme on voudrait contrôler un violon. Il pouvait produire un trille clair en montant six ou sept degrés successifs dans la même respiration... ». L'auteur de ces lignes conclut : « Il a tout, excepté, je

crois, ce sentiment grâce auquel on peut toucher une âme. »

Girolamo Crescentini (1762-1846) est, avec Velluti, le dernier castrat se produisant sur scène dans des rôles de *Primo Uomo*. Né à Urbino, élève de l'illustre pédagogue Lorenzo Gibelli à Bologne, Crescentini se montre, comme Marchesi, exigeant et excentrique. Il se produit sur toutes les grandes scènes européennes, dans des opéras de Giuseppe Sarti et Luigi Cherubini. Il était aussi compositeur : dans *Giuletta e Romeo* de Zingarelli, en 1796, à la Scala, il insère sa propre aria *Ombra adorata aspetta*, qui le rend célèbre. Romeo restera son rôle fétiche. On l'entend dans les *Horaces et Curiaces* de Cimarosa à Paris, Venise et Milan. C'est sur la demande de Napoléon que Crescentini vient à Paris. Il chante au service de l'Empereur de 1804 à 1812, date à laquelle il rentre en Italie, s'installe à Bologne, comme directeur de l'école de chant du Liceo Musicale (puis directeur du Liceo lui-même). Il enseigne ensuite à Naples, au conservatoire San Sebastiano.

Giovanni Battista Velluti (1780-1861) est lui aussi issu de l'école bolonaise de chant. Il est considéré comme le dernier castrat sur scène. Stendhal en fait de nombreuses éloges. Dans *Tebaldo e Isolina* de Francesco Morlacchi (compositeur qui avait un style très fleuri à la manière de Rossini), l'écrivain admire l'interprétation de Velluti, surtout dans la romance d'Isolina : « Velluti remplit les deux premières mesures de fioritures exprimant d'abord l'extrême timidité et bientôt le profond découragement ; il prodigue les gammes descendantes par demi-tons, les *scale trillate* [gammes en trilles], et part tout à coup à la troisième mesure par un éclat de voix simple, fort, soutenu et, les jours où il jouit de tous ses moyens, abandonné. Il est impossible qu'une femme résiste à ce cri du cœur... »

On loue, de façon générale, la « douceur céleste » du timbre de la voix de Velluti, ses trilles très précis, sa virtuosité exceptionnelle qui, hélas, détruit souvent les intentions expressives. Par ailleurs, à la différence de Crescentini, Velluti était un très beau chanteur, au visage fin, aux traits réguliers et aux larges yeux bruns. L'un de ses derniers rôles, dans l'*Aureliano in Palmira* de Rossini à Milan, en 1814, est resté célèbre à cause du litige qui survint entre le compositeur et le castrat. Dans sa *Vie de Rossini*, Stendhal relate l'anecdote en des termes tout à fait personnels.

« Rossini arrive à Milan en 1814 pour écrire l'*Aureliano in Palmira* ; il y trouve Velluti qui devait chanter dans son opéra. Velluti alors dans la fleur de la jeunesse et du talent, et l'un des plus jolis hommes de son siècle, abusait à plaisir de ses moyens prodigieux. Rossini n'avait jamais entendu ce grand chanteur ; il écrit pour lui la cavatine de son rôle. A la première répétition avec l'orchestre, Velluti commence à broder *(fiorire)* ; Rossini trouve ses effets justes et admirables ; il approuve. A la troisième répétition, la richesse de la broderie ne laisse presque plus percevoir le fond de la cantilène. Arrive enfin le grand jour de la première représentation : la cavatine et tout le rôle de Velluti font fureur ; mais à peine si Rossini peut reconnaître ce que chante Velluti ; il n'entend plus la musique qu'il a composée ; toutefois le chant de Velluti est rempli de beautés et réussit merveilleusement auprès du public, qui après tout n'a pas tort d'applaudir ce qui lui fait tant de plaisir. L'amour propre du jeune compositeur fut profondément blessé : son opéra tombait et le soprano seul avait du succès... »

Le dernier rôle célèbre interprété par Velluti (qui signe aussi l'ultime apparition d'un castrat dans un opéra) fut Armando dans l'opéra *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer, créé à Venise en 1824, puis repris à Londres l'année suivante. La salle était comble mais le public anglais resta déconcerté. L'enthousiasme du siècle passé s'était évanoui. On n'avait plus l'habitude de ces voix et elles ne correspondaient plus à la recherche de réalisme des pre-

miers opéras romantiques. Nostalgique des temps révolus, un témoin anglais remarque que le style de Velluti « est fait de grâce, avec une infinie délicatesse et beaucoup d'expression, mais il n'atteint pas à la grandiose simplicité du *cantabile* de l'ancienne école ».

Chapitre VI

ÉLOGES, SATIRES, MYTHES

I. — Personnalité des castrats

Les castrats qui se sont distingués dans le monde du chant sont tous des artistes et des êtres singuliers, tant au plan musical qu'au plan humain. Si Caffarelli était connu pour son caractère détestable (en France, il refusa une tabatière que lui offrait le roi Louis XV, car il ne trouvait pas l'objet digne de lui), Giuseppe Aprile, lui, était d'une grande affabilité. Qui, comme Farinelli et Marchesi, était doté d'une grande voix et s'adonnait à des traits d'une virtuosité époustouflante ; et qui, au contraire, avait une voix faible – comme Siface et Gizziello –, et misait sur une expression douce et toute en nuances. Qui avait un excellent jeu scénique, comme Nicolino, Guadagni, Pacchiarotti ; et qui n'était pas du tout acteur et plaçait les effets spectaculaires dans son chant, tel Farinelli. On peut rappeler une fois encore que les goûts se modifiaient rapidement sous l'influence de l'amélioration des techniques vocales, de l'évolution de la facture instrumentale et du langage musical, du développement de l'orchestre, de l'ampleur des salles, des pressions de la société. « Une chose fort triste, qui est peut-être une vérité, constate Stendhal à ce propos, c'est que le *beau idéal* change tous les trente ans en musique. »

1. **Aspect physique.** — Les descriptions, les dessins, les tableaux, les caricatures que nous conservons montrent qu'il existait deux types physiques de chanteurs castrés : gras et ronds (tels Nicolino, Bernacchi, Senesino) ou grands et minces comme Farinelli, voire dégingandés, tel Gasparo Pacchiarotti. Quand ils avancent en âge, ils s'enveloppent souvent d'un

« embonpoint dégoûtant », selon les termes de J.-J. Rousseau. Le Français Charles de Brosses qui voyage en Italie en 1739 témoigne : « La plupart des sopranistes deviennent gros et gras comme des chapons, avec des hanches, une croupe, les bras, la gorge et le cou ronds et potelés comme des femmes. Quand on les rencontre dans une assemblée, on est tout surpris d'entendre sortir de ces colosses une petite voix d'enfant. » L'Anglais Horace Walpole raconte cette anecdote ; à l'occasion d'un voyage à la campagne, alors qu'il s'était arrêté dans un village, il vit sortir d'une calèche une sorte de grosse femme qui se mit à parler « d'une voix aiguë et stridente » ; et lorsque celle-ci se présenta, à la surprise générale, « ce fut sous le nom de Senesino ».

Pourtant, les commentaires soulignent aussi la grande prestance en scène des castrats. « Il y en a de très jolis, témoigne Charles de Brosses, ils sont fats, avantageux avec les dames, dont ils sont fort courus à cause de leurs talents. » On admire la beauté physique de Baldassare Ferri, Matteuccio, Farinelli, Carestini, Caffarelli, Senesino, Rauzzini, Marchesi... Sur les lithographies, Giovanni Battista Velluti semble un très beau garçon. Vincenzo Del Prato était connu comme un homme gracieux et élégant. Si Guadagni et Pacchiarotti ne semblaient pas avoir perdu leur virilité, physique et vocale (ce qui était le cas quand la castration avait lieu très tardivement, vers l'âge de 14 ou 15 ans), il est vrai toutefois que l'on note fréquemment chez les chanteurs castrés une féminité accentuée. Casanova raconte par deux fois sa rencontre, dans des villes italiennes, avec des castrats, dont il décrit l'aspect étrange, hermaphrodite, mi-homme, mi-femme. De Luigi Marchesi, on dit qu'il avait « un visage de femme, des gestes de femme, une voix supérieure à celle d'une femme, des son flûtés étonnants ». Le poète allemand Shilling

relate au sujet de Felice Salimbeni : « Je m'en souviens encore. Il avait une chevelure blonde, les sourcils bruns, les lèvres vermeilles, assez charnues, peut-être un peu trop, des regards langoureux et tendres ; il rougissait souvent ; sa voix était douce. » A la suite de son *Voyage en Italie* (1816-1829) Goethe remarque : « J'ai cherché les raisons pour lesquelles ces chanteurs me plurent tant, et je crois les avoir trouvées. Dans ces représentations, la notion d'imitation et d'art était constamment perçue avec plus d'intensité, une sorte d'illusion consciente était créée par leurs excellentes prestations. Un double plaisir est ainsi offert par le fait que ces personnages ne sont pas des femmes et ne représentent que des femmes. Les jeunes gens ont étudié le sexe féminin, dans sa nature et dans son comportement ; ils le connaissent à fond et l'imitent en artistes ; ils représentent non pas eux-mêmes, mais une nature qui leur est absolument étrangère. » Presque tous les castrats commencèrent jeunes dans des rôles féminins et continuaient à assumer au théâtre, tout au long de leur carrière, ce genre de prestations (à Rome et au Portugal, par exemple, où les femmes sur scène étaient interdites...) ; certains, comme Carestini, Rauzzini et Pacchiarotti, s'y montrèrent même remarquables. Pourtant, on ne confondait pas la voix des castrats avec celle des femmes. Mannstein affirme par exemple que la voix de Felice Salimbeni avait la force d'une trompette ; qu'aucune autre voix masculine normale ne pouvait atteindre la force, la souplesse, le timbre, la plénitude et la durée de son souffle ; qu'aucune chanteuse ne pouvait lui être comparée car aucune chanteuse n'avait cette force dans le timbre, ni cette couleur dans les parties graves. Et c'est justement en raison de la force et de la durée exceptionnelles de leur souffle que les castrats incarnaient aussi très bien les héros historiques de l'opéra seria.

2. **Sexualité et mariage.** — La vie sexuelle des chanteurs émasculés reste un point assez mystérieux. A l'époque, on évoquait plutôt ce sujet sur le ton de la raillerie. On parle par exemple de la liaison amoureuse de Giovanni Francesco Grossi dit Siface avec une comtesse, veuve d'un gentilhomme de Modène ; du succès qu'avaient auprès des dames Baldassare Ferri et Matteuccio. On donne trois maîtresses à Velluti. En Angleterre, le poète Paolo Rolli rapporte que le castrat Francesco Bernardi, dit Senesino, courait derrière les jeunes filles du village où il était hébergé par Lord Midleton. Rolli écrit au chanteur qu'il devrait songer à revenir à Londres, plutôt que de courtiser les pauvres paysannes. Le chanteur répond à Rolli qu'il n'a guère envie de quitter la douce campagne et qu'il « il aimerait bien faire avec les bergères ce que fait le reste du troupeau... hélas, les pauvres filles soupirent en vain, car son arbre ne donne pas de fruits ». On ironise sur la relation de Barbara Strozzi (1619-1664), poétesse et cantatrice de Venise, avec le castrat Adamo Franchi de Vienne (« Faut-il attribuer à la stérilité des castrats le fait que la Strozzi n'ait jamais eu d'enfant... ? », se demande un commentateur indiscret). Au siècle suivant, on prête à Catterina Gabrielli une liaison avec le castrat Giacomo Veroli. A Stuttgart, on critique le ménage à trois formé par Mariane Pirker, le mari de la chanteuse et le castrat Giuseppe Jozzi...

Les archives nous transmettent une autre vision de la réalité. Les castrats restaient, malgré eux, des êtres sans famille, voués totalement à leur art, marginalisés par leur condition, assimilés à des moines et proches des institutions religieuses. Si une vie sexuelle presque normale leur était souvent permise (selon les lésions physiologiques et le choc psychologique engendrés par la mutilation), ils ne pouvaient pas procréer. En conséquence, l'Église leur interdisait formellement le

mariage. Le cas de Domenico Cecchi dit Cortona est resté célèbre. Jeune homme, à Bologne, le castrat était tombé amoureux d'une chanteuse. Il demanda l'autorisation exceptionnelle de se marier au pape Innocent XI, qui refusa et eut, en 1676, cette réponse fameuse : « Qu'on le castre mieux ! » *(Che si castri meglio)*. Toutefois, à l'étranger, quelques-uns réussirent à se marier et à échapper à l'interdit de l'Église catholique. Giusto Ferdinando Tenducci épousa une Anglo-Irlandaise de bonne famille, en 1766, dont il eut deux enfants (mais les parents de la jeune femme demandèrent la dissolution du mariage). Après de très longues tractations théologiques, en Allemagne, on finit par autoriser Bartolomeo Solirsi à se marier, en 1668, et Filippo Finazzi, en 1762.

Farinelli, en ce qui le concerne, était considéré comme un être extrêmement réservé, qui n'a jamais suscité le moindre scandale sur cette question. Il parle avec pudeur de son amour impossible avec une jeune danseuse, en Italie. Il eut ensuite une longue amitié, à la cour de Madrid, avec la chanteuse Teresa Castellini que l'on voit à ses côtés sur le tableau d'Amigoni. Il écrit des lignes évocatrices dans une lettre envoyée de Madrid au comte Sicinio Pepoli, le 14 novembre 1739, propos qui ne laissent pas de doute sur l'infirmité sexuelle subie par le chanteur. Farinelli rend compte à son ami Pepoli des fêtes organisées à l'occasion du mariage de l'infant Don Philippe, futur duc de Parme, avec Louise-Élisabeth, fille de Louis XV ; lui chanta une sérénade dans les appartements privés, puis il y eut des feux d'artifice et un grand souper. Après le souper, écrit Farinelli, le roi et la reine « allèrent reposer leurs deux cœurs aimables puis, une fois au lit, dans l'obscurité, ils firent ce que tout le monde fait la première nuit ; et moi seul – écrit Farinelli – je ne peux obtenir des plaisirs semblables dans la nuit obscure ».

3. **Rôle politique et position sociale.** — Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les musiciens sont encore traités comme des laquais. La situation est plus difficile pour les castrats, hommes mutilés, surtout s'ils ne font pas de carrière de chanteur, au théâtre, ni même dans des chapelles d'églises de petites dimensions, ou, pis encore, s'ils perdent leur voix. Toutefois, des artistes de premier ordre réussirent à accéder très près du pouvoir et à acquérir de hautes fonctions de confiance. Atto Melani devient un agent diplomatique secret de Mazarin, ainsi que des Médicis et des Gonzague en Italie. Giovanni Andrea Bontempi séjourne trente ans à Dresde, où il devient une sorte d'historien officiel. Il publie plusieurs ouvrages : une histoire de l'architecture civile en Saxe, une *Historia della ribellione d'Ungheria*, et son *Historia Musica*, première histoire de la musique en italien. Pier Francesco Tosi, à Vienne, est lui aussi une sorte d'agent de l'électeur palatin. Ils obtiennent parfois des titres importants comme Nicolino à Venise (chevalier de la Croix de Saint-Marc). Farinelli jouit d'une position très confortable à la cour espagnole, auprès de Philippe V d'abord, puis de Ferdinand VI.

Au printemps 1747, Farinelli prend la direction du Théâtre royal du Buen Retiro et mène vingt ans de travail acharné, supervisant tout : le choix des œuvres, des artistes, des décors. La Bibliothèque royale de Madrid conserve de très belles gravures sur les scénographies (*Description de l'état actuel du Théâtre royal du Buen Retiro*, 1747-1759) qui rendent compte du travail de Farinelli, du luxe et du caracère grandiose des mises en scène. En 1750, Farinelli reçoit officiellement, de la main des souverains, en audience privée, l'Ordre de Calatrava : le manteau, la chaîne, l'épée, qu'il revêt sur le magnifique portrait en pied que brosse Jacopo Amigoni.

Lorsqu'il est retiré dans sa villa de Bologne, le chanteur est visité comme une grande personnalité par Joseph II, l'électrice de Saxe, la noblesse locale, le

P. Giovanni Battista Martini, l'Anglais Charles Burney, Gluck, Casanova et Mozart.

4. **Vieillesse.** — Rousseau souligne le déclin très rapide de la voix et de l'apparence physique de ces chanteurs. Les Goudar, dans leurs divers pamphlets, donnent aussi une vision affligeante des castrats vieillis, la pose amollie, les muscles flasques, dans la grosseur comme dans la maigreur, sans voix, et édentés. Nicolino à Venise, à la cinquantaine, « joue plus qu'il ne chante ». Rauzzini en Angleterre aurait dû se retirer des scènes parce qu'il était devenu trop gras. Mais on sait aussi que d'autres, comme Matteuccio et Caffarelli, conservèrent tardivement une grande fraîcheur de voix et d'aspect.

Lorsqu'ils se retirent des scènes, les plus fortunés d'entre eux, grâce à l'argent amassé, passent leurs dernières années dans de belles villas : Sassani et Caffarelli à Naples, Senesino à Siène, Farinelli à Bologne, Pacchiarotti à Padoue, Rauzzini à Bath. Certains donnent des cours et fondent des écoles de chant, comme Pistocchi et Bernacchi à Bologne, Aprile à Naples. Ils chantent dans les églises, se produisent dans des récitals, organisant parfois eux-mêmes des cycles de concerts et des festivals, tel Rauzzini en Angleterre. Guadagni avait un théâtre de marionnettes à Padoue où il aimait faire représenter des opéras. Un grand nombre d'entre eux composent. Les castrats laissent presque tous une production musicale, allant de quelques arias à de nombreux opéras comme Loreto Vittori, Pistocchi, et Rauzzini. Souvent aussi ces chanteurs (qui avaient reçu, enfants, une large culture, puis avaient voyagé et fréquenté de nombreux écrivains, poètes et érudits avec lesquels ils continuent à correspondre) aiment les livres et constituent de belles bibliothèques, comme Gaetano Berenstadt, Andrea Adami, Antonio Maria

Bernacchi, Senesino, Filippo Elisi. Farinelli possédait une riche collection d'instruments de musique, des tableaux et des partitions. A la fin de sa vie, le castrat Antonio Maria Giuliani se dédie à ses activités de compositeur ; il dirige la cathédrale et l'opéra de Modène. Il avait lui aussi une belle bibliothèque et collectionnait les gravures.

A la fin de leur vie, nombre de ces chanteurs retournent dans leur ville natale. Loreto Vittori devient prêtre et se retire à Spoleto. Balatri entre dans un monastère de Bavière. Pistocchi fréquente les ordres franciscains et oratoriens. Tosi entre dans les ordres en 1730. Nicolino se fit ensevelir dans les habits franciscains. Farinelli, dans sa belle villa de Bologne, menait une vie très religieuse. Dans son testament de février 1782, il demanda que sa dépouille ne soit accompagnée que par les moines et les pauvres. Giuseppe Santarelli se retira à Rome, devint prêtre et maître de chapelle de la Sixtine. C'est lui qui dirigeait le célèbre *Miserere* d'Allegri à l'époque où passa Mozart, à l'âge de 14 ans, qui transcrivit la pièce d'oreille. Santarelli reçut aussi Charles Burney, lui fit entendre « la manière délicate et expressive dont on chante à la chapelle de S.S. » et fit découvrir à son visiteur le fonds de partitions de la chapelle.

Ces artistes solitaires sont fréquemment atteints de crises de mélancolie. Ainsi Pacchiarotti, à la fin de sa vie, écrit-il avec tristesse : « Avec mon peu de connaissance du genre humain tout ce qui autrefois exaltait mes faibles sens m'apparaît aujourd'hui vanité et illusions, et c'est dommage que je doive arriver à la fin de ma course pour découvrir cette vérité ». Des gestes de charité accompagnent souvent leurs élans de mysticisme. Le caractère de Caffarelli s'améliora à la fin de sa vie et, dans sa vieillesse, le castrat donna de grosses sommes aux institutions de bienfaisance. Bien que devenu très riche, Guadagni se ruina en générosités de

toutes sortes. Il mourut à Padoue, en 1792 ; mais, en 1785, il n'avait déjà plus rien. Marchesi aurait gagné plus de 1 500 000 F durant sa carrière, qu'il distribua à des musiciens dans le besoin. Il créa à Milan le Pio Istituto Filarmonico, dont la mission était d'organiser des concerts annuels, à la Scala, en faveur des veuves et des orphelins de musiciens.

On ne signale pas de décès prématurés chez les castrats. La plupart d'entre eux sont morts à plus de 60 ans, ce qui, pour l'époque, est beaucoup. Annibali disparaît à 79 ans ; Aprile, 81 ; Bernacchi, 71, Crescentini, 84 ; Pacchiarotti, 81 ; Matteuccio, 86, Velluti, 80. Atto Melani, à Paris, meurt à 88 ans et Banieri... 97 !

II. — Le déclin des castrats

Plusieurs phénomènes, d'ordre musical et sociologique, provoquèrent, lentement, tout au long du XVIII^e^ siècle, le déclin des castrats.

1. **Déclin socio-économique.** — Le nombre des chanteurs castrés décroît d'abord sous l'effet du nouvel essor économique. Par ailleurs, l'esprit religieux et l'ascétisme catholique diminuent. Les mentalités évoluent et les familles ont une autre conception du destin des fils. Les chapelles d'églises ne semblent plus un lieu de refuge idéal. La chute des grandes monarchies européennes, dont l'opéra seria était l'emblème, ne laisse plus espérer la possibilité de carrières exceptionnelles à l'étranger. Statistiquement, le nombre des castrats diminue au cours des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. S'il y avait environ 120 castrats dans la Rome de 1650 ; en 1694, on en compte environ 100, et, en 1745, plus que 50 ou 60.

2. **Déclin de la qualité musicale.** — En automne 1770, Charles Burney arrive plein d'illusions dans

cette ville de Naples, considérée en Europe comme le berceau de l'harmonie, la « source d'où les talents, le goût et la science de la musique se sont répandus sur toutes les parties de l'Europe ». Le voyageur est pourtant déçu par quelques-uns des concerts auxquels il assiste dans les églises et dans les conservatoires de la ville.

Tous les « *musici* employés par le clergé sont aujourd'hui le rebut des théâtres, constate Burney, et bien rares sont les églises italiennes où l'on peut entendre des voix tolérables. Les *virtuosi* qui y chantent occasionnellement, les jours de grande fête, viennent ordinairement de l'extérieur et sont payés pour la circonstance ». Le même jour, Burney se rend à l'église des franciscains pour écouter les 120 garçons du conservatoire de la Pietà. Si l'orchestre et les chœurs lui semblent plutôt bons, en revanche, le style des chanteurs solistes est extrêmement médiocre : « Tout était incorrect et sentait l'écolier, les points d'orgue étaient raides et laborieux, et pas un de tous ces chanteurs ne fut capable d'émettre un trille décent. Le soprano forçait les notes hautes dans une mauvaise direction, à en percer le cerveau de ses auditeurs, et la basse était aussi rauque qu'un mâtin de basse-cour, dont elle semblait imiter l'aboiement. » Une nouvelle déconvenue attend Burney, le lendemain, à l'occasion d'une prestation des chanteurs du conservatoire de Santa Maria di Loreto. Même impression négative, à l'écoute des élèves du Sant'Onofrio et lors de la visite du conservatoire lui-même, devant les salles d'étude désertes et les leçons désorganisées. « Ces séminaires musicaux qui ont, en d'autres temps, formé tant de maîtres, semblent aujourd'hui avoir dégénéré », écrit-il, laissant sourdre sa tristesse et son regret d'arriver trop tard dans cette ville mythique.

3. **Déclin stylistique.** — Des critiques sont émises tout au long du XVIII[e] siècle contre les mécanismes de l'opéra seria, dont les castrats sont les héros : alternance systématique des arias pathétiques et de bravoure, *da capo* interrompant le cours de l'action, vocalises qui ne permettent plus de comprendre les mots, longues cadences improvisées. On blâme la présence des castrats qui ne seraient pas aptes à incarner les héros de l'histoire, leur virtuosité qui s'apparente davantage au chant des oiseaux qu'à une musique

capable d'exprimer des sentiments et de toucher l'auditoire. Le P. Giovanni Battista Martini à Bologne rapporte qu'il eut un jour l'occasion d'accompagner le célèbre castrat Antonio Bernacchi en visite au monastère de la Trappe. Lorsqu'il entendit les moines exécuter des cantiques, relate Martini, Bernacchi s'émerveilla et constata que, parfois, les « airs plus simples, plus naturels et sans ornements produisent des effets plus nobles que ceux que peuvent susciter les airs plus artificiels et embellis d'ornements ».

Les satires contre l'opéra seria et les castrats partent d'Angleterre (John Dennis, *Essay on opera...*, 1704 ; Joseph Addison, *Remarks on several parts...* 1701 ; Maximilian Misson, *A new voyage to Italy...*, 1739), de France (Lecerf de La Viéville, Titon du Tillet dans les houleuses querelles musique française contre musique italienne), d'Allemagne (Johann Kuhnau, *Der musikalische Quack-Salber*, 1700), d'Italie (Martello, Muratori...). Rarement ces critiques sont émises par les compositeurs, tel le Vénitien Benedetto Marcello qui publie, dans l'anonymat, à Venise, en 1720, son célèbre pamphlet *Il Teatro alla Moda*, où il n'épargne pas les chanteurs castrés : « Si le *virtuoso* est contralto ou soprano, écrit Marcello, il devra avoir quelque bon ami qui fasse son éloge dans les *conversazioni*, qui le déclare (par respect pour la vérité) de bonne et honorable famille, ajoutant que, par suite d'une très grave blessure, il lui a fallu se soumettre à l'opération ; en outre, qu'il a un frère professeur de philosophie, un autre médecin, une sœur moniale, une autre mariée, à un grand bourgeois, etc. »

Pauvres chanteurs ! Les modes et les goûts du public varient. Ingrats, les Napolitains sont prêts à rejeter ce qu'hier ils adoraient encore. Ainsi, lorsque Senesino parut sur la scène du théâtre San Carlo, en automne 1738, tous s'écriaient déjà : « Qu'est-ce que ceci ! Voilà un acteur que nous avons déjà vu ; il va chanter d'un goût antique. » En 1773, Ange Goudar écrit au sujet de Bernacchi : « Il se fit un pathétique qui commença et finit avec lui. On peut dire qu'il emporta toute sa musique dans le tombeau ; mauvais magasin chez les morts ! C'est de son école que sorti-

rent ces chanteurs qui firent pleurer pendant quelque tems, par une expression, qu'on croit tendre, mais qui ne l'étoit plus. » Etudiant des airs chantés à Londres par Farinelli, Burney, pour sa part, constate : « Le type d'exécution que de nombreux airs de Farinelli démontrent, et qui suscita tant de surprise en 1734, serait en 1788 difficilement considéré comme suffisamment brillant, à l'opéra, pour un chanteur de troisième ordre. Le nombre de difficultés, pour produire les mêmes effets qu'il y a cinquante ans, doit être plus que doublé. En musique, chaque type d'excellence, lorsqu'il a été poussé à l'excès, est jeté en jachère jusqu'à l'oubli ; après plusieurs années, telle une mode vestimentaire, il est repris comme une invention nouvelle. » Et, après 1750, les castrats sont de plus en plus souvent l'objet de la risée générale. En Allemagne, par exemple, si on loue les qualités des derniers d'entre eux (Ceccarelli, Sassaroli, Tarquini, l'alto Buccolini), Heinrich Heine, lui, montre un léger dédain pour ces chanteurs à la voix fine et cristalline qui font pleurer les dames dans les salons (« Ils chantaient le désir d'amour / D'amour et de flux amoureux / Et les femmes se noyaient dans les larmes / Sous l'effet de cette jouissance artistique », écrit le poète dans *Buch der Lieder*, *Der Heimkehr*). En Italie, Parini écrit ces vers cruels : « J'exècre sur la scène un éléphant chantant / Qui se traîne avec peine / Et lance à travers sa grande bouche / Un mince filet de voix » (*Ode,* VIII).

4. **La censure morale.** — Les satires émises à l'étranger contre l'opéra italien et les castrats aux XVII[e] et XVIII[e] siècles sont souvent chargées d'une connotation politique. Les Anglais du parti des Stuart s'élèvent contre l'opéra seria italien implanté dans leur pays en tant qu'instrument servant à affirmer le régime des Hanovre, allemands. De même les

Espagnols, dans leurs pamphlets contre Farinelli. En France, au temps de la Fronde, on blâme moins les castrats que Mazarin et les Italiens installés à la cour de France... Au siècle des Lumières, ces critiques se chargent d'un idéal humaniste. Charles Ancillon, en 1707, dans son *Traité des eunuques*, soulignait déjà que ces mutilations étaient mises au service des princes et pour leur seul plaisir. Un mouvement d'indignation contre la castration des petits Italiens s'élève en Europe sous l'influence des philosophes français qui, tel Voltaire, font allusion à cette pratique barbare dans *Candide*. Ceux sur qui ironisent les Goudar dans leurs divers pamphlets sur la musique (*De Venise, Remarques sur la musique et la danse*, 1773 ; *Le brigandage de la musique italienne*, 1777) sont moins les castrats que l'Église et l'aristocratie qui perpétuent ces usages inhumains. Rousseau, qui est un ardent défenseur du chant italien et loue la voix de Baldassare Ferri dans son *Dictionnaire de musique*, n'en dit pas moins clairement son sentiment sur ce sujet. En France, si le mot castrat signifie seulement une privation de quelque chose, en Italie le terme est accepté « comme représentant une profession ». En effet, souligne le philosophe, « il se trouve en Italie des pères barbares qui, sacrifiant la nature à la fortune, livrent leurs enfants à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux et cruels qui osent rechercher le chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes femmes des grandes villes les ris modestes, l'air dédaigneux et les propos plaisants dont ils sont l'éternel objet ; mais faisons entendre, s'il se peut, la voix de la pudeur et de l'humanité qui crie et s'élève contre cet infâme usage ; et que les princes qui l'encouragent par leurs recherches rougissent une fois de nuire en tant de façons à la conservation de l'espèce humaine... »

Avec la Révolution française, on exige, dans l'art

et la littérature, plus de réalisme et de vérité sociale. Le goût pour la liberté influence toute l'Europe. De nombreux élans de contestation se manifestent au sein de l'Église catholique elle-même contre ces pratiques. Si l'Empereur favorisa personnellement des castrats comme Crescentini et Velluti, la situation pour les castrats se détériore. Les invasions napoléoniennes de 1796 dans le sud de l'Italie et la suppression des couvents provoquent un déclin irrévocable des chapelles musicales religieuses.

5. **Mozart et les castrats.** — Mozart compose plusieurs rôles pour des castrats : en 1763, dans le *Lucio Silla*, pour Venanzio Rauzzini (castrat pour lequel Mozart compose également le motet *Exultate Jubilate)* ; dans *Ascanio in Alba*, en 1771, pour Giovanni Manzuoli. Il écrit également une aria (aujourd'hui perdue) pour Giusto Ferdinando Tenducci, à Paris, en 1778. En 1780, à Munich, dans *Idoménée,* c'est Vincenzo Del Prato (formé à Bologne par Lorenzo Gibelli) qui interprète le rôle d'Idamante. Le chanteur est encore à ses débuts. Le 18 novembre, Mozart écrit à son père : « Il faut que j'enseigne tout l'opéra à mon très cher Castrat dal Prato, car il n'est pas en mesure de mettre en place une seule aria, ce qui n'est pas peu dire, et sa voix est inégale. Même dans le quatuor, qu'on a dû refaire six fois avant qu'il ne l'ait dans la gorge ; au reste il n'a pas d'intonation, pas de méthode, pas d'expression ; il chante à peu près comme les gamins qu'on recrute pour la chapelle locale. »

En relation avec l'évolution du livret, Mozart avait besoin de vérité dramatique pour ses rôles. Il n'y a peut-être que dans *Les Noces de Figaro* que le personnage de Chérubin, mi-page, mi-officier et amoureux, aurait pu être interprété par un castrat. Même dans *L'Enlèvement au sérail,* où Mozart aurait pu donner

le rôle d'Osmin à un castrat, le compositeur confie en réalité ce personnage à la basse Ludwig Fischer (un siècle plus tard, dans *Djamileh,* Bizet donnera le rôle de l'eunuque Splendano à un ténor bouffe). Quand Mozart meurt, en 1791, l'existence des castrats sur les scènes de théâtre est pratiquement passée de mode.

III. — Les contraltos et les ténors remplacent les castrats

Giovanni Battista Velluti serait le dernier castrat chantant au théâtre. Au début du XIX^e^ siècle, les castrats disparaissent des scènes laissant un vide dans le monde musical. Entre le monde de l'opéra seria et celui de l'opéra romantique, les parties de héros ou d'amoureux deviennent l'apanage des femmes contralto, dites « en travesti », et celui des ténors légers, types de chanteurs dont la France – qui n'aimait pas les castrats – était bien pourvue.

1. **La contralto « musico ».** — Au début du XIX^e^ siècle, les femmes reviennent en force dans les rôles d'amoureuses, de jeunes hommes et de jeunes héros. On perd les castrats, et ce sont les femmes qui s'habillent en Titus et en Chérubin. Un artifice en remplace un autre. Toutefois, c'est bien par souci et par goût pour le naturel que Rossini (qui avait renoncé à l'emploi des castrats après le litige survenu avec Velluti en 1814) donne ses rôles principaux à des contraltos femmes. On distingue deux types principaux d'emploi de contralto chez ce compositeur : la contralto « en travesti » ou *« musico »,* employée dans l'opéra seria, et la *Prima Donna buffa* dans l'opéra-comique. On peut dire que la contralto *musico* est vraiment l'héritière des castrats sopranos et altos. Elle développe généralement une grande agilité vocale. Dans les tessitures graves, elle a un aspect

androgyne, rappelant la virtuosité de bravoure des grands castrats comme Senesino ou Carestini.

Les femmes tendent d'abord à reprendre des rôles écrits initialement pour des castrats.

Ainsi Giuditta Pasta est-elle Telemachus dans *Penelope* de Cimarosa ; Armando dans *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer et Enrico dans *La rosa bianca e la rosa rossa* de Mayr. Ensuite les compositeurs (Donizetti, Mercadante, Meyerbeer...) écrivent leurs partitions spécifiquement pour les femmes contraltos (tessiture du sol_2 au si_4). On compte une centaine de cas, dans les trente-cinq premières années du XIX[e] siècle, de parties masculines écrites pour des *femmes*. Celles-ci incarnent souvent des personnages adolescents sur fond épique. Ce sont des voix très souples, prêtes à vocaliser et dont la virtuosité est calquée sur celle du soprano. Elles ont des phrasés nobles, chantants, tendres, légers et élégiaques, vibrants de joie ou de dépit. Dans ce répertoire, on fit souvent passer pour contraltos des mezzo-sopranos (Isabella Colbran, Giuditta Pasta, Maria Malibran, Karoline Unger). On peut citer comme de vraies contraltos Giuseppina Grassini (qui chante à Paris aux côtés du castrat Crescentini), Rosmunda Pisaroni et Marietta Alboni au sujet de laquelle Théophile Gautier s'exclame avec enthousiasme : « Une voix si féminine et en même temps si mâle ! Juliette et Romeo dans le même gosier ! »

2. **Le ténor en Italie et chez Mozart.** — En Italie, au XVIII[e] siècle, la voix de ténor était encore barytonale. Et, si le ténor avait eu une certaine faveur à l'époque de Caccini et Monteverdi (le rôle-titre de l'*Orfeo* de Mantoue fut probablement créé par le ténor Francesco Rasi, élève de Caccini, l'un des plus grands interprètes de son temps), dans l'esthétique de l'opéra seria, sa voix était considérée comme insuffi-

samment délicate et douce pour exprimer l'amour. Pourtant, de bons ténors n'étaient pas tout à fait exclus des rôles de *Primo Uomo*. Annibale Pio Fabbri est par exemple le héros principal de l'*Incoronazione di Dario* de Vivaldi, en 1717. Parmi les ténors de renom, on peut citer Francesco Tolve, Carlo Carlani, Gregorio Babbi, Giovanni Paita, Francesco Borosini, Anton Raaf, Angelo Amorevoli, Giovanni Battista Pinacci. Dans l'opéra seria, les basses et les ténors imitent le type de vocalité des castrats et exécutent les mêmes vocalises.

Les premiers grands ténors en Italie au XVIII^e^ siècle sont Matteo Babbini (qui n'avait pas une belle voix mais était très expressif et grand acteur), Giovanni Ansani et Giacomo Davide. On se demande, vu les qualités exceptionnelles de Davide, s'il émettait le *si* aigu que l'on voit sur les partitions en voix de poitrine ou en voix de tête. Il est probable qu'il faut attendre les premiers opéras romantiques pour que les ténors poussent leur voix dans l'aigu au-delà du la_3. Au début du XIX^e^ siècle, apparaît Andrea Nozzari, élève de Giacomo Davide, ténor à la voix très souple et très étendue ; Nazzari était un ténor *di forza*, de type barytonal, qui convenait bien pour les rôles de tyran.

Chez Mozart, dans les premiers opéras *(Mitridate, Idomeneo et Il Re Pastore)*, on trouve encore des types de ténor à l'italienne, dans le style dit *di bravura*. Puis, dans *Les Noces de Figaro*, le *Don Giovanni*, les types vocaux tendent à se confondre avec la caractérisation dramatique des personnages. Au ténor mozartien, on demande un timbre et des particularités qui viennent encore de l'*opera buffa* italien. Ensuite, les ténors développent la technique de la *voix sombrée*, arrivant à des tessitures plus aiguës, qui leur permettent de personnifier l'amoureux, grâce à un chant délicat et affectueux, dit *di grazia*.

3. **Le ténor en France.** — En 1774, Gluck reprend dans une version française son opéra d'Orfeo. Il réécrit le rôle-titre, non plus pour un castrat alto comme à Vienne, mais pour une voix de ténor, comme le veut la tradition de l'opéra français. A partir de là *(Alceste, Armide, Iphigénie),* Gluck n'emploie plus de castrats. La France est un terrain propice à l'essor des premiers ténors romantiques. Les ténors français (souvent mi-ténors, mi-hautecontres), effectuaient bien le passage de registre et pouvaient chanter, au-delà du sol_3 en voix de tête, tels Pierre Jélyotte puis, dans son sillage, Joseph Legros – l'Orphée parisien –, Pierre Garat, élève du ténor Bernardo Mengozzi, doté d'une tessiture très étendue sur trois registres, qui reprend la technique italienne, Louis Nourrit et son fils Adolphe Nourrit (interprète de Gluck, de Mozart, puis de Rossini), qui avait une voix claire et sonore et chantait selon le style italien (phonation légère, *legatur*e, *portamenti*, avec des sonorités claires et agréables en voix de tête). Adophe Nourrit représente une transition vers le ténor *di forza* qui s'imposera avec le romantisme. Gilbert Duprez, qui avait développé la technique de la *voix sombrée* (sous la tutelle de son maître, le ténor Domenico Donzelli), aurait le premier lancé le fameux « *do* de poitrine » (dans le *Guillaume Tell* de Rossini, partie écrite d'abord pour Adolphe Nourrit, qui émettait cette note en voix de fausset).

4. **Le ténor « contraltino » chez Rossini et dans les premiers opéras romantiques.** — Les chanteurs de Rossini sont des artistes complets, capables de chanter les parties comiques et sérieuses. Toutes les tendances fusionnent. Lorsque les parties d'amoureux sont confiées à un ténor, c'est un ténor de type *contraltino,* tel Giovanni Davide, fils de Giacomo, chanteur à trois octaves, très généreux en ornementations.

Le ténor *contraltino* remplace le castrat ; sa voix est un peu artificielle dans la partie aiguë ; elle convient aux héros très jeunes, pour évoquer la pureté des sentiments tendres de l'amour élégiaque. Ce ténor clair, à la voix idéalisée, s'oppose au ténor romantique, à la voix sombre, au timbre dense, qui commence à aller en voix de poitrine jusqu'au si_3. Dans cette catégorie du ténor léger on peut citer Giovanni Battista Rubini, dont on vante la douceur paradisiaque du timbre, l'extension extraordinaire du registre aigu grâce à un passage admirable de la voix de poitrine à la voix de tête (Rubini est par exemple Gualtiero dans *Le Pirate* de Bellini, en 1827).

IV. — Les castrats au XIX^e^ siècle

1. **Les castrats dans les églises.** — En Allemagne, on a eu des castrats dans certaines chapelles jusqu'au début du XIX^e^ siècle. Ainsi, Dresde fut-elle imprégnée de musique italienne (compositeurs et chanteurs) jusqu'en 1841, c'est-à-dire tant que dura la présence, à la direction de la chapelle musicale, de Francesco Morlacchi (Carl Maria von Weber y est employé de 1816 à 1826). Jusqu'en 1830, les castrats Sassaroli et Tarquini firent l'admiration des fidèles dans les églises allemandes.

En Italie, on l'a vu, la castration est presque totalement abolie en 1796, lorsque les troupes françaises envahissent la péninsule. Les quelques garçons restants chantent dans les chœurs romains et se réfugient dans les églises catholiques dont la musique adhère encore au style ancien. Mais, à la Sixtine, le chœur personnel du pape comportait encore trente-deux chanteurs (huit sopranos, huit contraltos, huit ténors et huit basses). Après 1810, le nombre des castrats décroît rapidement. Toutefois, malgré les bulles papales, les castrats sont restés dans les églises italiennes

tout au long du XIX[e] siècle. En 1841, à Rome, à l'hôpital Saint-Michel, il y avait encore cinq jeunes castrats de 7 à 10 ans. On pense qu'il y en avait aussi dans d'autres institutions religieuses et hospices. Dans les années 1900, on peut encore entendre chanter des castrats dans toutes les grandes églises romaines. Ludwig Spohr, violoniste et compositeur, qui visite la Sixtine en 1816, trouve les chanteurs âgés et donne sur eux une opinion négative. L'abbé Giuseppe Baini, compositeur romain, d'abord chanteur puis directeur de la Sixtine jusqu'à sa mort en 1844, souligne dans ses écrits le déclin de la Chapelle. Sa mort est regrettée par Rossini qui affirme, en 1856, que, depuis la disparition de Baini, la décadence du chœur de la Sixtine est de plus en plus accusée. Mais Fred Gaisberg qui enregistrera en 1902 les chanteurs de la Sixtine affirme que les voix aiguës étaient d'une beauté exceptionnelle.

En septembre 1870, les troupes italiennes entrent dans Rome. C'est la fin de l'État-Église. La papauté est dépouillée de sa souveraineté. Les castrats sont devenus pratiquement illégaux. Ils sont progressivement remplacés par des falsettistes. A la fin du XIX[e] siècle, il y avait environ six castrats : Adami, Menironi, Pesci, Titorrosso, Cesari et Salvatori. Le pape Pie IX (1846-78) supprime la chapelle musicale : les chanteurs de la Cappella Sistina vont vers Saint-Pierre. Léon XIII (1878-1903) reconstitue le chœur de la Sixtine et nomme directeur le castrat Domenico Mustafà, qui était entré dans la chapelle en 1848. Mustafà avait une très belle voix, très souple, une tessiture de deux octaves (du *do* au *do* aigu), un trille excellent et une *messa di voce* parfaite. Il était capable de chanter toutes les arias de bravoure de Haendel dans le style, avec leurs ornementations improvisées. Sa voix était « plus belle que n'importe quelle voix de femme ». Mustafà était aussi compositeur. Il donna

des cours à Emma Calvé, qui se montra fascinée par cette voix irréelle et belle. En 1898, il laissa la direction de la chapelle à Lorenzo Perosi. Domenico Mustafà est considéré comme le dernier grand castrat-chanteur. Il mourut en 1912.

2. **Pèlerinage à la Chapelle Sixtine.** — Au moment où disparaissent les castrats des scènes de théâtre et presque définitivement des églises, naît le regret de ces chanteurs. Dès la fin du XVIII[e] siècle, les étrangers (Burney en 1770 et Goethe en 1787) vont écouter Palestrina et le *Miserere* d'Allegri par les castrats de la Sixtine comme des objets de curiosité prêts à disparaître. Félix Mendelssohn (qui avait entendu Velluti en 1829 et beaucoup aimé sa voix douce et onirique) laisse plusieurs témoignages de sa visite à la Sixtine en 1830. Il avait accompagné le castrat Mariano sur une colline, près de Rome, car celui-ci voulait lui faire entendre une vocalise d'une voix la plus claire possible. Mendelssohn décrit et note aussi l'ornementation improvisée exécutée (jusqu'au *do* aigu) par les castrats de la Sixtine sur le *Miserere* d'Allegri. Le compositeur juge ces voix très pures, sûres de l'intonation dans l'aigu, célestes.

Richard Wagner, dans son enfance, avait eu l'occasion d'entendre le castrat Sassaroli à Dresde, qu'il rencontra en compagnie de C. M. von Weber. Lorsqu'il séjourne à Rome, Wagner donne un avis assez positif sur Mustafà et les chanteurs entendus à la Sixtine. Le compositeur montre surtout une grande curiosité pour les castrats, car, revenant aux mythologies ancestrales, il considère l'émasculation comme un acte de purification. C'est un thème que l'on retrouve dans son *Parsifal* : le chevalier Klingsor se châtre lui-même, afin de rester chaste et de pouvoir entrer dans la confrérie du saint Graal. On dit que Wagner aurait même demandé à Mustafà

d'interpréter le rôle de Klingsor sur scène, en 1882 ; projet qui, hélas, ne se réalisa pas...

3. **Le mythe littéraire**. — Le souvenir et la nostalgie des castrats chanteurs se constituent en mythe chez les écrivains dès la fin du XVIII[e] siècle. Wilhelm Hense avait entendu Pacchiarotti à Venise en 1780 et avait été subjugué : aucune voix de femme ne lui parut comparable à celle du castrat dans la douceur, la plénitude, la force, la compacité. Il témoigne de cette sensation unique, en 1795, dans son roman *Hildegard von Hohenstein*. Stendhal, lui, ne tarit pas d'éloges quand il évoque les castrats Velluti, Pacchiarotti et Marchesi. Avec *Sarrasine*, Balzac laisse la plus belle nouvelle sur un castrat, relatant l'histoire d'un jeune sculpteur français qui, durant son séjour en Italie, tomba amoureux du castrat Zambinella, qu'il confondit avec une femme et poursuivit de ses assiduités, avant de découvrir avec fureur que la belle était en réalité... un castrat ! Spécialiste du XVIII[e] siècle, l'écrivain anglaise Vernon Lee (1856-1935), qui vécut longuement à Florence, écrivit deux nouvelles mettant en scène des castrats : *The Wicked Voice*, sur Baldassare Cesari, dit Zaffarino et, en 1891, *An Eighteenth Century Singer. An Imaginery Portrait*, sur Antonio Vivarelli, biographie romancée de Gasparo Pacchiarotti.

On peut rappeler, pour conclure, que les seules *vraies* mémoires d'un *vrai* castrat furent écrites par Don Bonifacio Pecorone, et publiées à Naples, en 1729.

Conclusion

I. — Don Lorenzo Perosi, Pie X et le *Motu proprio* de 1903

En 1898, le castrat Domenico Mustafà prend sa retraite. Don Lorenzo Perosi, maître de chœur à la chapelle ducale de Saint-Marc quitte Venise pour le remplacer à la tête de la Sixtine. Perosi est hostile aux castrats. En 1903, c'est son protecteur, Giuseppe Sarto, le patriarche de Venise, qui est élu pape. Quelque temps après son arrivée à Rome, le 22 novembre 1903, par un *Motu proprio* sur la musique sacrée qui vise surtout à restreindre l'introduction de musiques modernes de type commercial dans les églises, Pie X déclare qu'il n'y aurait plus d'autre musique à la Sixtine que du chant grégorien et de la musique polyphonique. Les castrats sont mis en retraite et remplacés par des falsettistes et des voix blanches. Seuls, trois d'entre eux restent membres de la Cappella Pontificia et de la Cappella Giulia : Salvadori (meurt peu après), Sebastianelli (entendu par Franz Haböck en 1914, alors âgé et qui avait perdu sa voix) et Alessandro Moreschi, qui continue à diriger la chapelle et chanter comme soliste jusqu'en 1913.

Toutefois, dans les années 1900, le public manifeste encore un certain intérêt pour ces voix étranges. A cette date, on peut encore écouter des castrats à la fois dans les églises de Rome, à la Cappella Sistina,

ainsi qu'au service journalier de Saint-Pierre, à la Cappella Giulia. On conserve des témoignages enthousiastes d'étrangers qui entendirent les voix de ces hommes, alors âgés de 40 à 50 ans. Le médecin autrichien Franz Haböck signale qu'il a eu également l'occasion d'apprécier de très bons falsettistes dans les églises romaines. Mais, selon lui, le retour aux voix de fausset est une rétrogradation, au plan musical et artistique.

II. — **Alessandro Moreschi, le dernier castrat**

Moreschi naît le 11 novembre 1858 près de Rome. S'il a le temps de subir la castration, l'enfant ne peut cependant déjà plus étudier le chant avec un castrat ; il est l'élève du compositeur et organiste Nazzareno Rosati. Moreschi est nommé à la Sixtine en 1883. La même année, il chante la partie de Seraph dans le *Christ au mont des Oliviers* de Beethoven ; sa voix va alors jusqu'au *mi* aigu (on dit que Farinelli touchait le *fa*). Il chante également à Lyon lors des commémorations sur Beethoven. Moreschi se produit deux fois à Rome, au Panthéon, lors des célébrations organisées pour les funérailles du roi Victor Emmanuel II, puis pour celles d'Umberto I^{er} ; il reçoit à cette occasion de nombreux éloges, ainsi que des cadeaux prestigieux. Depuis 1894, il est aussi membre de la Cappella Giulia. Dans les années 1902-1903, Moreschi réalise toute une série d'enregistrements pour la Gramophone Company. Il se fait alors appeler « Soprano della Cappella Sistina ». Il part en retraite en mars 1913, après trente ans de service sous Domenico Mustafà, puis sous Lorenzo Perosi. Il meurt en 1922, à l'âge de 64 ans.

En 1920, le chœur de la Sixtine est définitivement supprimé par le pape Benoit XV, qui juge que ces

chanteurs sont trop coûteux pour le Vatican et ont peu d'utilité. Les chanteurs restants vont à la retraite.

III. — Franz Haböck et ses travaux sur les castrats

Au début du siècle, Franz Haböck mène vingt années de recherches passionnées sur les castrats. Il retrace patiemment leur histoire, en partant de l'Orient et de l'Antiquité, autrement dit des premiers eunuques, pour arriver aux castrats espagnols engagés à la Chapelle Sixtine, à partir de 1562, puis aux castrats qui se distinguèrent en Italie et en Europe dans le monde de l'opéra. Ces recherches débouchent sur une volumineuse étude parue à Vienne en 1927. En 1923, Haböck s'était également livré à une étude approfondie sur la vie et l'art de Carlo Broschi Farinelli, et transcrit une partie des airs chantés par le grand castrat durant sa carrière.

Haböck séjourne à Rome, pendant la Semaine sainte de 1911, à l'occasion d'un congrès de musicologie. Il entend les castrats de la Sixtine. Haböck rencontre personnellement Alessandro Moreschi, lors d'un second séjour à Rome, en 1914. Il rapporte que le castrat était plutôt petit, assez fort, glabre ; sa poitrine était développée. Quand il parlait sa voix était métallique, comme celle d'un ténor aigu (une voix qui rendait les castrats souvent ridicules en société). Quand il chantait, il était difficile de distinguer s'il s'agissait d'une voix d'homme ou de femme. Il avait un timbre cristallin, brillant et pur dans les aigus, son trille était bon. Haböck aurait alors projeté de réaliser, avec Moreschi, un « Farinelli revival ». Le projet n'aboutit pas, à cause de la guerre, mais aussi parce que, à cette époque-là, la voix de Moreschi n'était plus assez aiguë (il n'allait plus que jusqu'au *sol*).

IV. — Les enregistrements de Moreschi à Saint-Pierre

La Gramophone Company fait deux visites à Rome dans l'intention d'enregistrer la voix du pape Léon XIII, qui avait alors plus de 90 ans. Au début de 1902, Fred et Will Gaisberg s'arrêtent d'abord à Milan, pour y enregistrer Caruso. Ils arrivent à Rome en avril. Ils s'installent, pour les enregistrements, dans l'un des salons de l'archevêché. Mais ce n'est que quelques mois plus tard que Giovanni Bettini, un entrepreneur privé, réussit à enregistrer la voix du pape (celui-ci mourait peu après). Pour l'enregistrement suivant il fallut s'adresser au pape Pie X, qui venait tout juste de lancer son *Motu Proprio* sur la musique sacrée et les castrats. Il organise un congrès à Saint-Pierre en avril 1904, à l'occasion du treizième centenaire de Grégoire Le Grand. Les moines de Solesme préparent un concert de chants grégoriens pour un chœur de 1 210 voix ! La Gramophone vient à Rome, avec l'Américain W. Sinkler Darby, finir l'enregistrement commencé deux ans auparavant. L'enregistrement de Moreschi et du chœur de la Sixtine a lieu à Saint-Pierre le 11 avril 1904. Pour les pièces exclues par le *Motu Proprio* (Rossini, Terziani, etc.), la Gramophone est tenue de placer ses micros dans une salle du Vatican, distante de la chapelle.

L'enregistrement final comporte dix-sept pièces gravées sur vingt-trois disques. Les solistes sont : Moreschi (soprano), Boëzi (ténor), Giulio Bianchini (baryton) et Dado (basse). Quatre disques doubles sont réalisés avec Moreschi, comme soliste et directeur du chœur.

Les enregistrements effectués à Rome, du 3 au 5 avril 1902, sont les suivants : Giovanni Aldega, *Domine salvum fac*, avec chœur, *Pontificem nostrum leonem* ; Luigi Pratesi, *Et incarnatus est* ; *Crucifixus* ; Paolo Tosti, *Ideale* ; Salvatore Meluzzi, avec

les chanteurs de la Sixtine ; Gustavo Edoardo Stehle, *Tui sunt*, avec le chœur et les chanteurs de la Sixtine ; *Coelli* ; W. A. Mozart, *Ave verum*, avec quatuor et chanteurs de la Sixtine ; Rossini, *Crucifixus*, de la *Petite Messe solennelle.*

Et les enregistrements effectués à Rome, le 11 avril 1904 : Rossini, *Crucifixus* ; Leibach, *Pie Jesu*, verset du *Dies irae* ; Eugenio Terziani, *Hostias et preces* ; Paolo Tosti, *Preghiera* ; Bach-Gounod, *Ave Maria* ; chant grégorien, *Incipit Lamentatio* ; Gaetano Capocci, *Laudamus te*, de la messe de Saint Bonevantura, trio : Moreschi, Boezi, Dado avec les enfants de chœur dirigés par Moreschi ; Tommaso Ludovico Vittoria, *Improperia*, choristes romains dirigés par les Baron Kanzler ; Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Cruda mia nemica (idem)* ; Emilio Calzanera, *Oremus pro pontefice*, par les choristes romains dirigés par Moreschi. A cette série est jointe la voix du pape Léon XIII enregistrée le 5 février 1903 par Bettini *(Ave Maria)*.

V. — Moreschi et les *Skoptzy* roumains

Des études ont été menées par le Dr Hajek à partir des documents sonores conservés à Vienne, à la Phonogrammarchiv de la Österreichischen Akademie der Wissenschaften, principalement sur les meilleurs enregistrements réalisés par Moreschi : *Crucifixus* de la *Petite Messe solennelle* de Rossini ; *Pie Jesu* de Leibach ; *Hostia et preces* d'Eugenio Terziani ; *Ave Maria* de Bach-Gounod.

La voix de Moreschi s'étend sur deux octaves : il chante en voix de ténor jusqu'au *ré*, puis effectue le passage en voix de tête pour atteindre le *la* aigu. Ces enregistrements réalisés par Moreschi en 1904 (à l'âge de 46 ans) ont été confrontés avec les enregistrements de cinq castrats effectués à Bucarest, en 1907, par Julius Tandler et Siegried Grosz, documents conservés à Vienne dans les mêmes archives. Deux de ces *Skoptzy* avaient été opérés à l'âge de 8 et 5 ans. Parmi les résultats obtenus, il apparaît que les castrats roumains chantaient une octave plus bas que Moreschi. Ce qui montre bien que les sons aigus

étaient obtenus par les castrats italiens essentiellement par leur travail et leur formation vocale intensive. Cela confirme aussi (si besoin en est) l'importance qu'eurent les écoles de chant italiennes pour l'éducation des castrats. La seule émasculation n'était qu'une caractéristique physiologique de base. Elle n'offrait ni la technique, ni l'expression, ni l'inventivité qui firent de ces chanteurs du passé de très grands artistes.

BIBLIOGRAPHIE

Ancillon Ch., *Traité des eunuques*, 1707, rééd. par D. Fernandez, Paris, Ramsay, 1978.

Barbier P., *Histoire des castrats*, Paris, Grasset, 1989.

— *Farinelli, le castrat des Lumières*, Paris, Grasset, 1995.

Blanchard R. et Candé R. de, *Dieux et divas de l'opéra*, Paris, Plon, 1986.

Cappelleto S., *La voce perduta. Vita di Farinelli, evirato cantore*, Turin, EDT, 1995.

Celletti R., *Histoire du bel canto* (trad.), Paris, Fayard, 1987.

Delblanc S., *Les castrats* (roman, trad.), Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

Durante S., Il cantante, *Storia dell'opera italiana*, Turin, EDT, 1987, p. 348-415.

Erlich M., *Les mutilations sexuelles*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 2581, 1991.

Fernandez D., *Porporino ou les mystères de Naples* (roman), Paris, Grasset, 1974.

Fritz H., *Kastratengesang, Hormonelle, Konstitutionelle und Pädagogische Aspekte*, Tutzing, H. Schneider, 1994.

Haböck F., *Die Gesangskunst der Kastraten*, Universal Édition, 1923 (A. *Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli* ; *B. Farinellis Berühmte Arien*).

— *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Berlin-Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1927.

Heriot A., *The castrati in opera*, Londres, Secker & Warburg, 1956.

Lucarelli N., *Domenico Bruni (1758-1821). Biografia di un cantante evirato*, Comune di Umbertide, 1995.

Mamy S., *Les grands castrats napolitains à Venise au XVIII^e siècle*, Liège, Mardaga, 1994.

Moindrot I., *L'opéra seria ou le règne des castrats*, Paris, Fayard, 1993.

Pecorone B., *Memorie dell'abate D. Bonifacio Pecorone... musico della real cappella di Napoli*, Naples, Vocola, 1729.

Ranke-Heineman U., *Eunuchen für das Himmelreich-Katolische Kirche und Sexualität*, Hambourg, Hoffmann und Campe Verlag, 1988.

Rosselli J., The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenom, 1550-1850, *Acta Musicologica*, Société internationale de musicologie, LX, 1988, p. 143-179.

Volkov N., *La secte russe des castrats*, précédé de *Communistes contre castrats (1929-1930)*, par C. S. Ingerflom, Paris, Les Belles Lettres (« Histoire »), 1995.

Alessandro Moreschi The Last Castrato, Complete Vatican Recording, Compact Disc Opal, Pavillon Record LTD, Sparrows Green, Wadhurst, E. Sussex, England (1987).

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

I. La castration dans les mythologies et les cultes païens, 3 — II. La castration chez les premiers chrétiens, 5 — III. La secte russe des castrats, 6 — IV. Les castrations profanes, 9.

Chapitre I — **Les premiers castrats à la Chapelle Sixtine au XVI^e siècle** 13

I. Moyen Age et Renaissance. Voix « blanches », falsettistes et castrats, 13 — II. Les sopranos espagnols à la Chapelle Sixtine, 15 — III. Castrats italiens et altos « naturels », 17 — IV. Le Concile de Trente et la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, 18 — V. L'école de chant romaine et quelques castrats de renom, 20.

Chapitre II — **Les castrats, de l'Église à la cour et au théâtre** 26

I. Les castrats dans les représentations princières, 26 — II. Les castrats sur les scènes de théâtre, 28 — III. Origine sociale des castrats et conditions de la castration, 32 — IV. La symbolique des voix aiguës masculines, 34.

Chapitre III — **Les castrats et l'école de chant italienne** 40

I. La technique vocale à l'âge du baroque primitif, 40 — II. L'évolution du chant au théâtre. La technique du « passage de registre », 44 — III. L'éducation musicale des castrats aux XVII^e et XVIII^e siècles, 45 — IV. L'école de Bologne, 47 — V. L'école de Naples, 57.

Chapitre IV — **L'âge d'or des castrats** 63

I. Les premiers castrats dans les théâtres d'opéra, 63 — II. Nicola Grimaldi, dit Nicolino : acteur et chanteur, 65 — III. Les héros de l'opéra seria : Senesino, Caffarelli, Carestini, 68 — IV. Carlo Broschi, dit Farinelli : le chant-spectacle, 73 — V. Gioacchino Conti, dit Gizziello : un chanteur élégiaque de l'âge galant, 79

Chapitre V — **Gaetano Guadagni et les derniers grands castrats** 83

I. Gaetano Guadagni, le castrat de la réforme, 83 — II. Des castrats au service de l'expression juste : Pacchiarotti, Rubinelli, Rauzzini, 89 — III. Les derniers grands castrats virtuoses : Marchesi, Crescentini, Velluti, 92.

Chapitre VI — **Éloges, satires, mythes** 96

I. Personnalité des castrats, 96 — II. Le déclin des castrats, 104 — III. Les contraltos et les ténors remplacent les castrats, 110 — IV. Les castrats au XIX[e] siècle, 114

Conclusion 118

I. Don Lorenzo Perosi, Pie X et le *Motu proprio* de 1903, 118 — II. Alessandro Moreschi, le dernier castrat, 119 — III. Franz Haböck et ses travaux sur les castrats, 120 — IV. Les enregistrements de Moreschi à Saint-Pierre, 121 — V. Moreschi et les *Skoptzy* roumains, 122

Bibliographie 124

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE « QUE SAIS-JE ? »

Les grandes dates de l'histoire de la musique, n° 1333
Histoire de la musique en Europe, n° 40
Les formes de la musique, n° 478
Le lied, n° 412
Le bel canto, n° 3402 *(à paraître)*

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Décembre 1998 — N° 45 331

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

L'histoire des castrats, chanteurs italiens, est ici présentée de façon complète et synthétique depuis 1562, date à laquelle ils apparaissent à la chapelle Sixtine à Rome, jusqu'en 1825, où a lieu la dernière prestation d'un castrat sur une scène d'opéra. Les grandes figures de castrats aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, leur style et leur carrière sont passés en revue tout en replaçant le phénomène des castrats chanteurs dans un contexte plus général : historique, géographique, économique, religieux et sociologique (églises, cours princières, théâtres), médical et artistique.

Sylvie Mamy, docteur ès lettres et chercheur au CNRS et à l'Université de Paris IV-Sorbonne, est musicologue, spécialiste du répertoire baroque italien.

Derniers titres parus

259 Les matériaux énergétiques
R. AMIABLE

643 Le yoga
P. FEUGA et T. MICHAËL

3340 L'Andorre
A. DEGAGE et A. DURO i ARAJOL

3353 Les théories de l'art
A. CAUQUELIN

3355 La science régionale
G. BENKO

3358 L'évaluation des politiques publiques de l'emploi
G. BENHAYOUN et Y. LAZZERI

3360 Les sociétés de bourse
P.-J. LEHMANN

3362 L'exploration spéléologique et ses techniques
E. GILLI

3364 Le conservatisme américain
N. KESSLER

3366 L'hypocondrie
B. BRUSSET

3368 Chronologie de la France médiévale
T. CHARMASSON

3385 Histoire des banques centrales
N. OLSZAK

3408 La pauvreté
C.-F. BARRAT

9 782130 495031